Xelia
p. 174

María Nueve-Iglesias
p. 68

Maroussia Valero
p. 70

Maruja Arroyo
p. 83

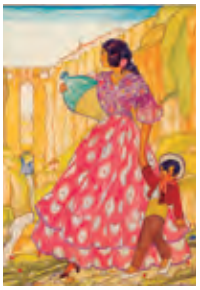
a.t.c.
p. 85

Viera Sparza
p. 136

Madame Gironella
p. 61

Josefa Sagañoles
p. 69

Coti
p. 153



Mª Ángeles López-Roberts
p. 124

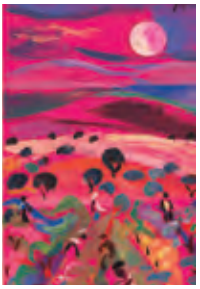
Mª Victoria Franco
p. 58

Maruja Mallo
p.122

Piedad Aréjula
p. 81

Mª Rosa Bendala Lucot
p. 109

Amparo Brime
p. 57



Menchu Gal
p. 171

Mª Antonia Dans
p. 169

Delhy Tejero
p. 130

Cecilia Hijón
p. 113

Laura Albéniz
p. 74

Mª Pilar Gallástegui
p. 117

dibujantas.

MUSEO ABC

Fundadores

ABC vocento

Patrocinadores

Santander Fundación PROSEGUR Schindler caser seguros

Colaborador

Obra Social "la Caixa"

textos.

Presentación Museo ABC
p. 7

***Dibujantas* por Josefina Alix y Marta González Orbegozo**
p. 9

***Dibújame un cuento* por Marta González Orbegozo**
p. 13

***Figuras (femeninas) en tránsito* por Mercedes Replinger**
p. 27

***Mujeres ilustrando* por Ángeles Caso**
p. 39

catálogo.

Abrieron camino
p. 55

Las modernas
p. 73

La posguerra
p. 149

Aires nuevos
p. 183

biografías.

Dibujantas
p. 209

Viera Sparza

Portada

Blanco y Negro, núm. 2.050
31 de agosto de 1930
Gouache sobre cartón
410 x 300 mm

Presentación

Es un placer para el Museo ABC presentar la exposición *Dibujantas,* una muestra formada íntegramente por obras creadas por mujeres. Este dato, que en los tiempos actuales no nos parece relevante pues día a día se van sumando hechos, actividades y proyectos protagonizados por mujeres, sí es destacable al tener en cuenta la cronología en que se enmarca. Esta exposición nos descubre las figuras de cuarenta ilustradoras desde el siglo XIX hasta la actualidad, destacando la importancia, la presencia y la calidad de aquellas que fueron pioneras de un oficio copado por nombres masculinos.

Si la historia de la ilustración en España en general no se conoce ni ha sido estudiada lo suficiente, quedando en el olvido la vida y obra de sus más brillantes protagonistas hombres, la figura de las ilustradoras ha sido como una nube dentro de la creación artística, ayudada a diluirse en muchos casos por seudónimos masculinos que ocultaban los verdaderos nombres de las creadoras.

Larga ha sido la lista de mujeres artistas que hemos descubierto en la colección del Museo ABC, llegando a identificar hasta 105, que trabajaron para *ABC* y *Blanco Negro;* y rico es el legado que nos han dejado. Por todo ello, esta exposición merecía la pena, por romper el silencio, por recomponer sus vidas (aunque no siempre ha sido posible), por darles visibilidad y por completar la historia de la ilustración. La exposición deja patente el rol decisivo que estas publicaciones tuvieron en la profesionalización de la ilustración, así como la oportunidad que supuso para cada una de las mujeres el poder realizar un trabajo digno, remunerado y reconocido públicamente.

Gracias al trabajo de las comisarias, Marta González Orbegozo y Josefina Alix, que se han sumergido en los fondos del Museo ABC para seleccionar lo mejor de la producción de las artistas, el resultado es un compendio de 136 obras de 40 ilustradoras. Dos comisarias que han tenido la sensibilidad y la fuerza para rastrear, conocer y echar luz sobre la trayectoria y vida de todas las artistas seleccionadas, para mostrar sus obras al público y para que este trabajo sirva como punto de partida de investigaciones futuras.

Dibujantas tiene como objetivo destacar la valiosa aportación de todas las creadoras al mundo de la ilustración y del arte, las que fueron, las que son y las que serán.

INMACULADA CORCHO, directora del Museo ABC

De tierras de Zamora

ABC, núm. 10.033
21 de julio de 1935
Acuarela, *gouache* y grafito
sobre papel
360 x 266 mm

Dibujantas

JOSEFINA ALIX Y MARTA GONZÁLEZ ORBEGOZO

En el mes de marzo de 1931 el Lyceum Club Femenino abría sus puertas al *I Salón de Dibujantas*. La exposición, organizada por la muy activa Unión de Dibujantes Españoles, constituyó un verdadero hito para la visibilidad de las mujeres artistas que venían luchando por hacerse un sitio en el mundo del arte y de la cultura, fundamentalmente ocupado por hombres.

Sin duda, algunas mujeres habían estado presentes en muchas exposiciones de la época pero siempre relegadas a un segundo plano y teniendo que soportar una crítica condescendiente y paternalista que solía reducirlas a la condición de «señoritas» que pintaban con primor y como si ejercitaran un mero entretenimiento. Tan solo algunas de ellas merecieron críticas más serias pero, en estos casos, su obra siempre era tildada de «masculina», eran buenas porque pintaban según los cánones de los hombres. Por esta razón, el conseguir abrir una exposición de *Dibujantas*, constituyó un éxito sin precedentes. Las pintoras reclamaban y casi habían conseguido un estatus propio en el campo del arte como merecedoras de atención por sí mismas y, sobre todo, por hacer de esta actividad su medio de trabajo.

Uno de los aspectos del mayor interés, en la aportación femenina al mundo del arte, fue su dedicación al campo de la ilustración, trabajo que podían realizar con relativa facilidad y que, además, les proporcionaba unos ingresos vitales para la subsistencia de muchas de ellas. En este sentido, la revista *Blanco y Negro* y el diario *ABC*, tuvieron un papel protagonista, desde su fundación, al dar oportunidades de trabajo a un grupo de mujeres ilustradoras, no excesivamente numeroso con respecto al número de hombres, pero sí muy significativo en su calidad.

Entre los riquísimos fondos del Museo ABC hemos seleccionado más de 130 obras de 40 mujeres que abarcan un largo período, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

El recorrido de la exposición sigue un hilo temporal, dividido en cuatro etapas, de 1891 a los años noventa. Se inicia con aquellas artistas que abrieron el camino, en los albores del siglo XX, atreviéndose a mostrar temas inusuales en las páginas de las revistas de divulgación, desde una colección de moda de trajes de baño hasta una flamenca. Después, se muestra la obra de aquellas que representan la

gran transformación hacia la primera modernidad, truncada por la guerra civil, en los años veinte y treinta, para seguir con las que reanudaron el trabajo en el difícil período de la posguerra durante los años cincuenta y sesenta, finalizando el recorrido con las más jóvenes que viven y transmiten, a partir de los setenta, un momento de grandes cambios y transformaciones sociales y técnicas en España.

Abre la primera etapa el pintoresquismo costumbrista de los excelentes dibujos de Madame Gironella, la exaltación heroica de la mujer en Ceferina de Luque o la visión más cosmopolita de Maroussia Valero actualizando temas clásicos del casticismo.

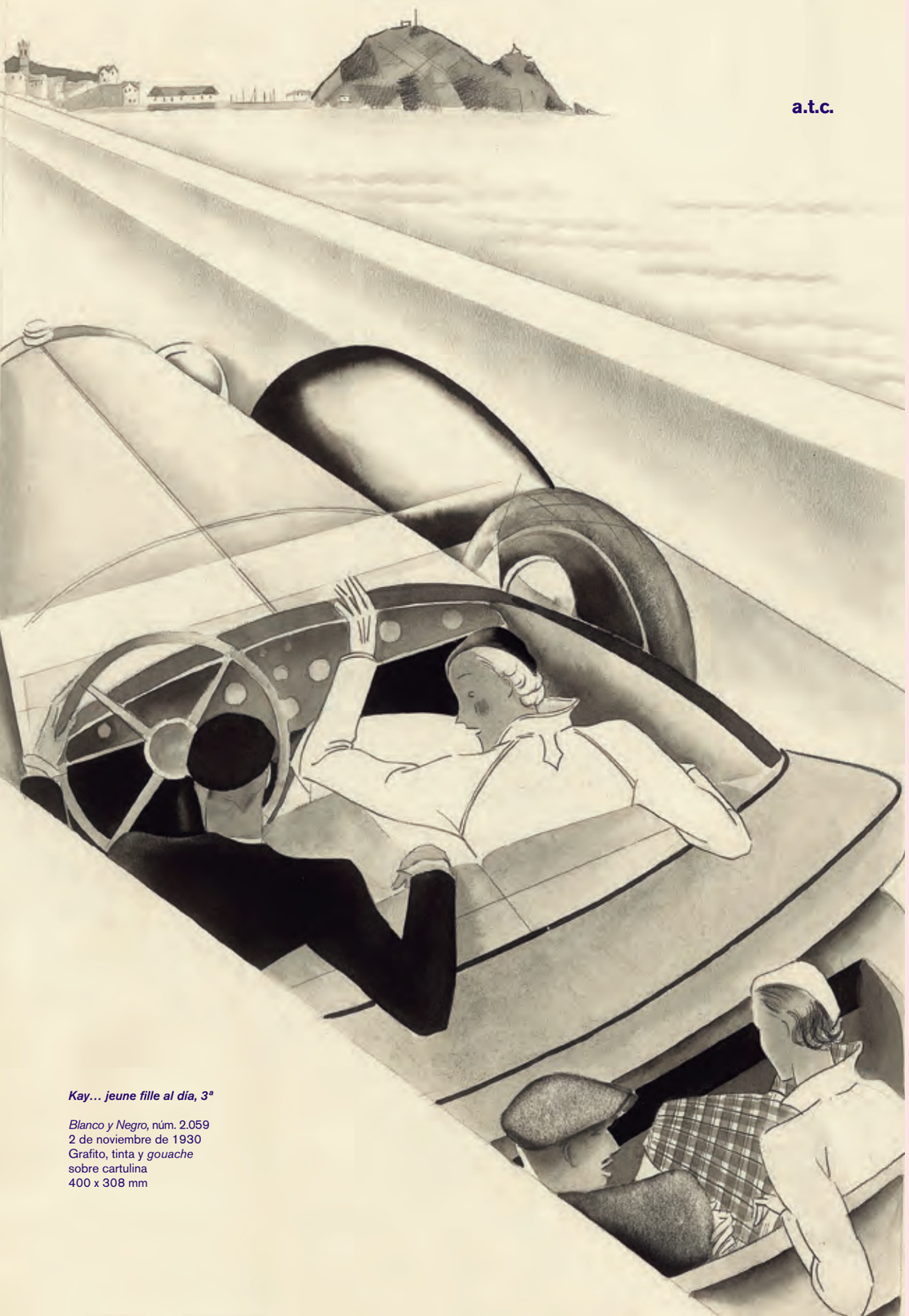
En los años veinte y treinta se despliega un amplísimo abanico de tendencias, una voluntad de apertura a la modernidad internacional, reflejo del convulso período de entreguerras, que abarca influencias desde el cubismo al boyante *art déco*, con interferencias de la «nueva objetividad», el realismo y el surrealismo. Es el momento de la efervescencia de revistas de gran calidad tipográfica que ponen un importante acento en la ilustración. En España, *Blanco y Negro* fue una de las pioneras situándose a la altura de los grandes magazines europeos y americanos. Representan el momento Ángeles Torner Cervera (a.t.c.), Piti Bartolozzi, Viera Sparza, Marga Gil Roësset, Maruja Mallo, Rosario de Velasco, María Ángeles López-Roberts, Matilde Ras, introductora de la grafología en España, la polifacética Victorina Durán o la exquisita ilustradora de cuentos y especial intérprete de estampas regionales, Delhy Tejero.

Tratando de romper las nieblas de la posguerra, Xelia (Elia Martínez Fernández) es genuina representante de aquellas portadas de la novela rosa española que editó la Biblioteca de Chicas dirigida por Consuelo Gil Roësset, o Coti (Lucrecia Feduchi), que aportó un aire fresco, alegre y cosmopolita a la moda de aquellos años. Rescatada también de las brumas gallegas, sorprende el trabajo de una desconocida Teófila Sasiaín.

Aitana Martín ilustra, durante un largo período, la sección de música de *ABC* con extraordinaria agilidad técnica. Ana Muñoz nos aporta su visión más contemplativa con unos dibujos de depurada realización. La colaboración de Isabel Uceda, única artista con imágenes abstractas en esta muestra se centró en iluminar en *ABC* una sección de pensamiento. La más joven de esta exposición, Mar Ferrero, personifica una época absolutamente diferente en todos los sentidos: el mundo de internet y de los enormes avances técnicos que sitúa el quehacer de los artistas en una dimensión jamás imaginada.

Hemos rescatado la historia y las vidas de unas mujeres desconocidas y olvidadas, de las cuales no existía ni una sola noticia, ni un solo documento. Hemos hecho una labor casi arqueológica a través de bibliotecas, hemerotecas, archivos familiares e institucionales, asociaciones, entrevistas y, obviamente, todo tipo de medios digitales. Las extensas biografías que hemos conseguido elaborar, constituyen el «corpus» fundamental de este proyecto que pretende ser el punto de partida para muchas líneas de investigación futuras, monográficas o colectivas, que poco a poco resitúen su valiosa aportación al mundo de la ilustración y del arte.

JOSEFINA ALIX es Historiadora del arte y comisaria de exposiciones. **MARTA GONZÁLEZ ORBEGOZO** es Historiadora del arte y antigua conservadora-jefe del Departamento de Exposiciones del Museo Nacional Reina Sofía. Ambas son las comisarias de esta exposición.



Kay… jeune fille al día, 3ª

Blanco y Negro, núm. 2.059
2 de noviembre de 1930
Grafito, tinta y *gouache*
sobre cartulina
400 x 308 mm

Dibújame un cuento

MARTA GONZÁLEZ ORBEGOZO

Érase que se era un lugar en Madrid, llamado Museo ABC, que guardaba en sus sótanos unas cajoneras-panales repletas de excelentes dibujos. Las artistas que presentamos en esta exposición dibujaron (algunas de ellas continúan haciéndolo) muchos de esos tesoros guardados, y la parte de sí mismas que dejaron en ellos se asfixiaba, harta de permanecer en un aislamiento obligado aunque este fuera de alta consideración. Llamaban, nuestras artistas, para que abriésemos las cerraduras de los higiénicos muebles protectores que las aprisionaban. Querían que, rescatándolas del olvido, nos acercásemos a sus obras para observar los diferentes soportes que iluminaron con lápices de colores, carboncillos, aguadas, tintas, grafitos, óleos, en variados *collages* o en serigrafías o con ordenador, y dejásemos que nos emocionaran con su trabajo.

Han salido a la luz y aquí las tenemos, indisolublemente unidas a sus ilustraciones, que, además de brindarnos el disfrute de su valor estético, nos ayudarán a indagar en registros de las experiencias que vivieron sus autoras. Serán carteles ocasionales, imágenes publicitarias, figurines de moda, modelos de labores o decoración, novelas, poesías y relatos cortos que traducen los diferentes estilos de las épocas y son documentos históricos de nuestra cultura.

Entre todos esos ámbitos están los cuentos que estas artistas iluminaron y que en ciertos casos también escribieron. Nos asomaremos brevemente a la tarea de alguna de ellas en ese campo (la indagación podría dar mucho más de sí) para observar la clase de textos que les proponían ilustrar, dónde se publicaban, y las muy variadas maneras que tuvieron de glosarlos. De ese modo, atendiendo a sus narraciones, ampliaremos nuestro conocimiento de la dimensión creativa de estas ilustradoras y de las circunstancias en las que trabajaron.

El cuento es una historia, y al hombre siempre le ha gustado inventar historias con fines de instrucción o entretenimiento. En todas las sociedades y hasta tiempos aún recientes, escuchar las historias que contaba un narrador ha sido un importante motivo de reunión para el grupo. De esa transmisión oral directa de historias, perpetuada de generación en generación y difundida de unos grupos a otros, surgieron los mitos, las epopeyas, las fábulas y los cuentos.

El cuento o relato breve tradicional es una materia muy rica, misteriosa y compleja, cuya propiedad más secreta es la enorme variedad con que se puede interpretar. A los temas esenciales que subyacen en todos ellos se añaden sin cesar variados y sabrosos matices, dependientes del narrador y de su lugar y momento histórico. Los narradores populares contaban ejemplos moralizantes, aventuras fantásticas o fogonazos de humor que ayudaban a superar las dificultades de la vida cotidiana.

1/ Véanse, por ejemplo, las introducciones de Ramón Menéndez Pidal a su *Antología de cuentos de la literatura universal*, Barcelona, Editorial Labor, 1953.

Los estudiosos del género literario, que nace al confiar a la escritura el cuento oral, llegan a la conclusión de que los orígenes de la cuentística occidental están enraizados en la India, tal vez en tradiciones budistas[1]. Como las ramas de un árbol con poderosas raíces, explican, esas narraciones se fueron extendiendo desde Oriente por dos vías; una, a través de Persia, Siria o Bizancio, protagonizada por los comerciantes, los cruzados o los viajeros, hasta Occidente, donde se empezaron a fijar por escrito a comienzos del siglo XII; la otra vía pasa por el mundo árabe, y en ella España tuvo especial relevancia cuando el Infante don Alfonso mandó traducir el *Calila e Dimna* en el siglo XIII. Más tarde, con el paso del tiempo, también los cuentos escritos fluirán sin dejarse encajonar, conservando esquemáticamente el núcleo argumental pero variando su envoltorio, como antes había hecho el recitador en la transmisión oral.

Contes des mille et une nuits, Librairie Delagrave, 1930. Libro ilustrado por María Ángeles López-Roberts (portada e *Histoire d'Ali-Baba).*

Las ilustradoras de nuestra exposición iluminaron versiones de versiones de esos cuentos, reflejando en sus dibujos su creatividad personal en el momento y avatares en que les tocó vivir cuando lo hacían. Decoraron el mundo de las narraciones con sus imágenes que es, a fin de cuentas, de lo que trata el arte de ilustrar.

Abrimos la primera página de nuestro recorrido con una auténtica sorpresa: la que nos trae una ilustradora de formación cosmopolita, María Ángeles López-Roberts («Neneta» para los suyos), que publica en Francia en 1930 varios libros de cuentos con texto de Andrée de Stoutz, editados por la Librairie Delagrave: *El maravilloso corazón de cristal, cuento para Juan; La extraña aventura de Marie Lise, cuento para Anne; La princesa Abeja y la princesa Amandine, cuento para Huguette; La cacatúa encantada, cuento para Eric*[2].

2/ Andrée de Stoutz, *Le merveilleux cœur de cristal, histoire pour Jean; L'Étrange aventure de Marie Lise, histoire pour Anne; La princesse Abeille et la princesse Amandine, histoire pour Huguette; Le Kakatoès enchanté, histoire pour Eric,* Paris, Librairie Delagrave, 1930.

Son historias destinadas claramente a niños —de hecho están dedicadas por la autora a sus hijos—, con ilustraciones donde abundan los perfiles

amables y redondeados, marcados a pluma y rellenos con *gouaches* de colores intensos y alegres. Es un trabajo elaboradísimo el de estas imágenes que parecen brotar de una personalidad sin estridencias, contagiando un optimismo inocente. Las visiones de Neneta transitan envueltas en una atmósfera que es la felicidad misma, atravesando con alegría andarina los mundos de las hadas y los gnomos, los reinos de desconocidos príncipes con sus lejanas pagodas orientales o las selvas pobladas de animales exóticos, monstruos y brujas maléficas.

3/ *Contes des mille et une nuits (Histoire d'Aladin ou la lampe merveilleuse. Histoire d'Ali-Baba. Histoire du cheval enchanté),* París, Librairie Delagrave, 1930. Versión de H.Giraud.

Aladino o la lámpara maravillosa, la *Historia de Alí Babá* y la *Historia del caballo encantado*[3] siguen la estela trazada por los libros ya mencionados. La cubierta de esta selección de cuentos de *Las mil y una noches* en gran formato, que reúne 36 dibujos en blanco y negro de diferentes tamaños y 15 láminas a página entera en color, nos sitúa frente a un imponente narrador recitando sus historias ante unos niños que le escuchan con atención.

Leyendas al claro de luna, publicado en 1932, es un conjunto de 28 relatos originarios de las diferentes regiones históricas de Francia: Alsacia, el Béarn, Bretaña o Normandía, escrito por Jean Rosmer y amenizado con los dibujos en blanco y negro de Neneta, que reproducen vestimentas y costumbres locales de época medieval[4]. En 1936 la artista ilustra *Cuentos de Oriente y Occidente*[5], un libro de María Victoria Maura, donde la autora incluye tras un prólogo las siguientes historias: *La leyenda del azahar* (India); *Los dos amores de Yoshiro* (Japón); *Zulima de Granada* (Bagdad) y *El hechizo de la bruja del tiempo.* Los dibujos de Neneta se distribuyen casi de igual manera en las tres primeras: uno a página entera, otro a media página y un colofón, delimitado todo con siluetas a tinta y saturado con colores intensos; en la cuarta, *El hechizo de la bruja del tiempo,* arranca con el dibujo de una vieja malvada, en vuelo arrebatado sobre su escoba, portadora de todos los atributos propios de la hechicería y pintada en un deliberado contraste de rojo y negro, que no consigue producir el menor miedo.

4/ J. Rosmer, *Légendes au clair-de-lune*, París, Librairie Delagrave, 1932.

5/ María Victoria Maura, *Cuentos de Oriente y Occidente*, San Sebastián, Editorial Offset, 1936.

Digno de mención es el diseño de las guardas de este libro, realizado a dos tintas, con aves en vuelo en un esquema diagonal de tono «orientalista»; el planteamiento dominante en este dibujo testifica que la autora tenía conocimiento directo de auténticas estampas japonesas o chinas.

Y, volando por los aires como el corcel encantado de *Las mil y una noches,* Neneta aterriza en la Francia del siglo XVII, época de terribles hambrunas, cuando

Charles Perrault escribe *Pulgarcito*[6], transmitiendo, como aprendemos en la moraleja, la precariedad de la vida campesina y la astucia de un niño que se rebela contra la situación: es el hijo pequeño de la familia, y con un defecto físico para colmo:

> Nadie suele afligirse mayormente / de que vengan los hijos por mellizos, / si todos salen guapos y rollizos / y con un exterior sobresaliente; mas si se tiene un hijo / que no dice palabra o es canijo, / se lo desprecia, insulta y escarnece; / no obstante, muchas veces acontece / que el pobre monigote / es el que a la familia saca a flote[7].

La edición dibujada por Neneta es de 1937. En 1938 continúa su labor en un libro de cuentos de Madame d'Aulnoy, *La bella de los cabellos de oro*[8]; en 1939 ilustra con primorosos dibujos dos relatos de los hermanos Grimm, *Los doce hermanos* y *El Rey Rana,* reunidos en un solo volumen por Delagrave[9].

El clima cultural de los cuentos que ilustra Neneta es el que versionan las plumas francesas de finales del siglo XVII o principios del XVIII y la posterior de los hermanos Grimm, dulcificando la dureza o la crueldad de los argumentos originales con la intención de adaptarlos a los niños.

Después de la guerra civil, María Ángeles López-Roberts trabaja en España para varias revistas, como vemos en su biografía, entre ellas *Y;* de aquella colaboración señalamos la ilustración *Epifanía*[10] para un cuento de Mariano Tomás, de factura y colores osados; un gracioso dibujo desarrollado en forma de paisaje laberíntico de un pensamiento propio que llama *Caminos del amor*[11], y la cubierta del número correspondiente al de junio de 1942: el tondo de una dulce madre con su hijo en brazos, asomados a un balcón cuajado de plantas junto a la jaula de un pajarito, que revela la figura ejemplarizante de la mujer, uno de los objetivos fundamentales de la revista[12]. Mencionemos, por último, una divertida ilustración, *El arca de Noé,* entre las que iluminan *El Libro del principio y del fin* en 1957[13], dentro de una tónica general que no alcanza el encanto de su producción anterior.

Que María Ángeles López-Roberts abandonó un futuro prometedor como artista plástica para dedicarse al trabajo humanitario en la Cruz Roja,

6/ Charles Perrault, *Le Petit Poucet,* París, Librairie Delagrave, 1937.

7/ Versión de Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual en Charles Perrault, *Cuentos de antaño*, Madrid, Anaya, 1983, p. 172.

8/ Madame d'Aulnoy, *La belle aux cheveux d'or,* París, Librairie Delagrave, 1938.

9/ Grimm, *Les douze frères. La grenouille*, París, Librairie Delagrave, 1939. El libro íntegro se encuentra online en la web Gallica: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb321960631.

10/ *Y*, 1 de diciembre de 1939. La revista *Y* se puede consultar online en http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0027338926&lang=es).

11/ *Y,* 1 de abril de 1939.

12/ Miguel Soler Gallo, «El ideal de mujer de la Sección Femenina de Falange», p. 52 (descargable de https://usal.academia.edu/MiguelSolerGallo).

13/ Sor María Rosa Miranda, *Libro del principio y del fin*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 8-9.

opinión que hemos insinuado en la biografía, es una realidad palpable y una clara pérdida si nos fijamos con mayor detenimiento en la tarea ilustrativa, altamente apreciada, que desarrolló en Francia a lo largo de los años treinta.

Otro caso bastante excepcional y digno de comparación con lo que se hacía fuera de España por entonces fue el de las hermanas Consuelo y Marga Gil Roësset, colaboradoras en el delicado trabajo de un cuento que se editó en 1920. Consuelo, la mayor, que sería una editora importante después, escribe el texto y Marga, más tarde escultora, lo ilustra[14]. En 1920 Consuelo tiene quince años y Marga trece, lo que manifiesta la extraordinaria precocidad de ambas, fruto de una educación esmeradísima, dirigida personalmente por su madre.

La autora de la historia a la que hacemos referencia, *El niño de oro, cuento fantástico*[15], es Consuelo, quien la vierte en un estilo claro y amable, que contrasta vivamente con el agrio tono de los dibujos de su hermana Marga, ya patente en el medallón-frontispicio que abre el libro, para proseguir en el mismo clima a lo largo de las diecinueve ilustraciones que acompañan a la narración.

Las escenas de Marga en *El niño de oro* están inmersas en una atmósfera simbolista, con claros ecos de artistas como el holandés Jan Toorop (asimilador de estéticas simbolistas inglesas y belgas), el suizo Carlos Schwabe o el belga Xavier Mellery. Se podría incluso sospechar que en su inspiración entraran notas de la herencia gaélica, salida a la luz tras el huracán del romanticismo. Sea cual fuere su referencia, lo cierto es que Marga elabora sus ilustraciones en una especie de absorción mimética, sorprendente en una jovencita, que debió de causar estupor en su momento por la maestría técnica y por el fondo enigmático y lúgubre que se trasluce en todo su trabajo, sin excluir el anagrama con el que estampa su firma.

Las hermanas pronto vuelven a trabajar juntas, y en 1923 se publica en París *Rosa de los bosques*[16]. En este caso la pluma de Consuelo, que escribe en francés, transita por el mundo del bosque y sus temibles misterios, incluida la metamorfosis de una joven convertida en rosal. Dividida la narración en veintiocho capítulos, la primera ilustración de Marga es un grabado mediano al que siguen veintiséis de tamaño pequeño, a base de animales,

14/ Véase la biografía escrita por Josefina Alix para este catálogo.

15/ *El niño de oro, cuento fantástico,* Madrid, Editorial Mateu, 1920.

16/ *Rose des bois*, París, Librairie Plon, 1923.

plantas o árboles en su mayoría, y once ilustraciones grandes que jalonan el hilo de la historia, esta vez en mayor armonía con el texto que en el caso de El *niño de oro.*

Mencionemos también otra muestra de la refinada producción de las Gil Roësset que ve la luz en 1932, una curiosa publicación con partituras incluidas, *Canciones de niños*[17]*;* Consuelo escribe los poemas, la música es de José María Franco, su marido, y las tres ilustraciones a pleno folio son de Marga. En este caso, ya fuera por la temática, por economía o por otras razones, el trabajo de Marga, hecho el mismo año de su muerte, está resuelto a base de líneas esenciales e infantiles con tinta china y lápiz de color. Pero tanto las perspectivas que plantea como las enormes manchas de sombras desmedidas que dibuja dejan una huella inusual, plúmbea, cinematográfica.

17/ *Canciones de niños,* Madrid, Editorial Signo, 1932.

La editorial Rodríguez de Burgos, fundada en 1850 y en la que hoy continúa trabajando la quinta generación de la familia, publica en los años treinta tres libros de cuyas ilustraciones es autora Rosario de Velasco. Dos de ellos, *La bella del mal amor* y *Cuentos para soñar*, son de María Teresa León[18]. El titulado *La bella del mal amor*[19] es una colección de seis cuentos, basados en otros antiguos de Castilla, que la autora quizá habría oído en su condición de sobrina de María Goyri, investigadora del Romancero español y mujer de Ramón Menéndez Pidal.

18/ María Teresa León (Logroño, 1903 – Madrid, 1988). Empezó a escribir desde los catorce o quince años, publicando sus cuentos en *El Diario de Burgos*. Para su estudio véase Gregorio Torres Nebrera, «La obra literaria de María Teresa León (cuentos y teatro)», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. VII (1984), Universidad de Extremadura.

19/ Burgos, Editorial Santiago Rodríguez, 1930.

El primero de esos cuentos establece el tema que será el hilo conductor del conjunto: el de la mujer desgraciada en el amor. Son *La bella del mal amor; Pinariega,* sobre una hospiciana entregada en el torno a un labriego; *Manfredo y Malvina; El tizón en los trigos; El mayoral de Bezares,* que plantea el orgullo de casta, y *La amada del diablo.* En las vicisitudes que viven las protagonistas, ambientadas básicamente en una sociedad rural amenazada, se mezclan estilos, planteamientos y desenlaces, como bien apunta Beatriz Caamaño[20]. Los seis dibujos de Rosario, en blanco y negro, se apartan del academicismo y la estética preciosista del *déco*; son unas xilografías —técnica muy apta para tiempos de crisis por su carácter versátil, rápido y económico— en las que la artista demuestra su acoplamiento al sentir de quien escribe. El libro se realza además con capitulares decorativas.

20/ Beatriz Caamaño Alegre, «'Ilustrando' a Rosario de Velasco: desarrollo de una estética», *Hipertexto*, núm. 17, 2013, pp. 70-87 [edición online: https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-17/beatriz-caamano.pdf

El segundo volumen, *Cuentos para soñar*[21], prologado por María Goyri, reúne diecinueve cuentos. Son relatos de matriz medievalista impregnada de fantasía, algunos ilustrados con láminas a color como la *de Sobre las hojas de nenúfares Nenasol escribió,* que es la protagonista; otro, *Titania reina, Oberón rey,* con claros ecos de Shakespeare y su *Sueño de una noche de verano*; *El reino del oro, Nuestra vida en la ciudad* y *Otra vez el lago verde.*

21/ María Teresa León, *Cuentos para soñar*, Burgos, Editorial Santiago Rodríguez, 1932. Prólogo de María Goyri.

Es interesante recordar que estas dos publicaciones salen en vísperas de la guerra civil; que la autora y la ilustradora, de muy distintas ideologías aunque ambas procedentes de familias cultivadas, creían en un modelo de mujer diferente al decimonónico, y que colaboraron en los libros de la editorial burgalesa, aunque luego Rosario de Velasco se afiliaría a la Falange y María Teresa León al Partido Comunista.

El tercer libro que Rosario de Velasco ilumina para la editorial Rodríguez de Burgos, con parecida factura, es una obra de Carmen Karr[22], que en los años treinta fue persona activa en la sociedad barcelonesa y un tanto olvidada después. Influyente en varias esferas sociales, se involucró en la promoción de la mujer en Cataluña, junto a Dolors Montsardé y Rosa Sensat, y dirigió el Pabellón de la Mujer en la Exposición Universal de Barcelona en 1929. *Cuentos a mis nietos*[23] es una colección de ocho relatos: cuatro de ellos, *Árbol de Navidad, La justicia del buen rey, El vestido de gemas, Raimundo el soñador,* se imprimen sin ilustrar, y cuatro destacados con una lámina a color: *El beso, La hilandera, Cuento de hadas* y *El tapiz, cuento oriental.*

22/ Carmen Karr (Barcelona, 1865 - 1943). Periodista y musicóloga, dirigió *Feminal*, suplemento de *La Ilustración catalana* entre 1907 y 1917. Fue autora de varios textos literarios, entre ellos cuentos como *Nick: cuento de medianoche*, con ilustraciones de Lola Anglada, Barcelona, Caja de Pensiones, 1934; *Contes de l'àvia*, con ilustraciones de María y Clotilde Cirici Pellicer, Barcelona, Librería Bonavia; *Garba de contes,* con ilustraciones de Narro, Gerona, Dalmau Carles, 1935; *El libro de Puli* con ilustraciones de Mariona Lluch, Barcelona, Ars, 1942.

23/ *Cuentos a mis nietos,* Burgos, Editorial Santiago Rodríguez, 1932.

Carnavalina, la alegre interpretación que Rosario hace de la fiesta y que incluimos en la exposición, fue pintada en febrero de 1936, cinco meses antes del estallido de la guerra civil. Después, en 1940, Rosario ilustró un texto de Concha Espina, *Princesas del martirio*[24]. No se trata de un cuento, sino de la exposición de un hecho histórico real. Las protagonistas son tres enfermeras voluntarias de la Cruz Roja de Astorga, que en octubre de 1936 acudieron al Puerto de Somiedo para prestar asistencia a los heridos y enfermos del bando nacional, y, hechas prisioneras por el bando contrario, murieron fusiladas.

24/ Concha Espina, *Princesas del martirio,* Barcelona, Editorial Armiño, 1940 (edición limitada de 575 ejemplares). La segunda edición la hizo Afrodisio Aguado en Madrid, en 1941.

Las ilustraciones de *Princesas del martirio,* dibujos a grafito y lápices de colores, ligeras en la factura y directas en el planteamiento, manifiestan el dominio de la artista para moverse en la órbita del realismo mágico alemán, una manera aquí debilitada en comparación con otras obras suyas anteriores y que más tarde Rosario abandonaría.

a.t.c. (Ángeles Torner Cervera) despliega, en el mismo año de 1936, sus dotes de dibujante de mano suelta y segura ilustrando un libro de José Gella Iturriaga[25], *30 cuentos de ayer*, que el autor divide en tres partes[26]. En la segunda se recoge una selección de cuentos del *Libro de Patronio* (o libro de *El Conde Lucanor*), escritos por el infante don Juan Manuel en la Edad Media española a partir de fuentes varias. El joven conde Lucanor acude a su preceptor Patronio pidiendo consejo y, a cada pregunta, este contesta con una narración edificante. La primera parte, *El libro de los enxemplos*, es una colección anónima de narraciones populares, recogidas anteriormente por Pedro Alfonso, y la tercera es *El libro de los gatos*, también recopilación anónima y coetánea a la anterior. La lectura de estas fábulas o apólogos es un manantial de inspiraciones. Preciosas moralejas los rematan: «Si alguna vez os veis perseguidos, defendeos, no huyáis despavoridos», o: «Quien os llame sin amigos, quiere engañar sin testigos», que pone término a *Los tejedores engañosos*, la historia que nosotros conocemos desde la versión de Andersen como *El traje nuevo del emperador*. En el mismo conjunto se incluye el cuento titulado *Las cuentas de doña Truhana,* que para nosotros es el de *La lechera,* aquella niña que soñaba con proyectos ideales hasta que se le rompió el cántaro, que tiene su origen en una fábula de Esopo, del s. VI a. C.

25/ José Gella Iturriaga (Zaragoza, 1903 – Madrid, 1993). Estudió derecho y llegó a ser General Inspector de Intervención de la Armada y miembro de la Real Academia de la Historia. Eminente etnógrafo, se interesó por temas relacionados con la marina y por los proverbios, refranes y romances antiguos.

26/ José Gella Iturriaga, *30 cuentos de ayer*, Madrid, Editorial Sudeste, 1936.

José Gella Iturriaga, *Las cuentas de doña Truhana* en *Cuentos para soñar.* Ediciones Sudeste, 1936. Libro ilustrado por a.t.c.

En sus inventivos dibujos a.t.c. despliega un aire rítmico que lleva a sus campesinas, sastrecillos, pajes de la corte, ancianos, animales o plantas hacia un mundo ingrávido y les hace adoptar complicadas posturas. Construye ese universo de una manera muy personal y decorativa, a base de transparentes aguadas y variadísimas técnicas litográficas.

Por haber sido estrecha colaboradora de Prensa Española, tenemos la oportunidad de ver en esta exposición brillantes ejemplos de su trabajo, junto a aportaciones al suplemento infantil *Gente Menuda*[27] que poco tienen en común con los dibujos para el libro de Gella Iturriaga. Ángeles Torner Cervera podría ser el prototipo del gran ilustrador que se muestra versátil y certero en el estilo que adopta para cada texto porque su arte de dibujante lo realza y trasciende.

27/ Véase el catálogo: Felipe Hernández Cava, *Gente Menuda. Dibujos para un gran suplemento infantil,* Madrid, Museo ABC, 2012.

Viera Sparza (Mª Dolores Esparza Pérez de Petinto) cultiva en los años treinta un estilo de lineal sintetismo que esconde un halo de elegante misterio y lejanía. En el ámbito de la ilustración infantil, y ya en la posguerra, tras haber colaborado con Elena Fortún en *Semana*, ilustra sus textos que aparecen por entregas en la revista *Fotos*. En dicha publicación, entre 1949 y 1950 los dibujos de Viera para *Celia se casa* acompañan todos los capítulos, desde el primero, *Lo que cuenta Mila*[28], hasta el último, *La boda*[29]. También en *Fotos* hay otro amago de serie compuesto con historias de la misma autora, que se inicia a finales de mayo de 1950 con un primer capítulo, *Mila, Piolín y el burro*[30], y continúa semanalmente hasta el 15 de julio, para desaparecer a partir de esa fecha.

28/ *Fotos*, 17 de septiembre de 1949, pp. 12 y 13.

29/ *Fotos*, 15 de abril de 1950, pp. 8 y 9.

30/ *Fotos*, 26 de mayo de 1950, pp. 8 y 9.

Recapitulando y para situar el tema, nos aventuramos a decir que todos los españoles conocemos a Celia, el atractivo personaje creado por Elena Fortún[31]. Todos conocemos la interesante personalidad de su autora y su increíble capacidad para escribir. Todos solemos identificar a Celia con la editorial Aguilar, cosa cierta, pero conviene recordar que Celia aparece por primera vez en las páginas de *Gente Menuda* en junio de 1928, donde continuará saliendo hasta el 18 de julio de 1936.

31/ Sobre Elena Fortún puede verse la tesis doctoral de María Jesús Fraga, *La prensa como medio de expresión de la mujer en el primer tercio del s. XX,* Madrid, Universidad Complutense, 2011, y también Nuria Capdevilla Argüelles y María Jesús Fraga *El camino es nuestro*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2014.

Celia, —personaje no de cuentos, sino de lo que se podría llamar la historia o reportaje novelado de una inteligente niña contemporánea— ha sido ilustrada por magníficos dibujantes, muy distintos unos de otros, pero que no han desdibujado en absoluto la fuerte impronta que produce la personalidad de la protagonista inventada por Elena Fortún. Las variadas ilustraciones aparecieron en las páginas de *Gente Menuda* y en las publicaciones de Aguilar, cuya serie *Celia y su mundo* llegó a reunir alrededor de once títulos. Uno de ellos, *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*[32], incluye veinticinco historietas que están iluminadas por Viera Sparza con 73 ilustraciones, a dos tintas, realizadas en un estilo suelto, radicalmente distinto del que había cultivado en los años treinta.

32/ Elena Fortún, *Los cuentos que Celia cuenta a los niños,* Madrid, Aguilar, 1951.

Ese y el siguiente libro fueron los últimos publicados en vida de Elena Fortún que aquí pone una dedicatoria en boca de Celia: «A los lectores: son para los chicos que han veraneado conmigo en la Sierra». En el prólogo del segundo volumen que reúne veinticinco capítulos, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*[33], Elena Fortún nos sitúa con precisión: «En el

33/ Elena Fortún, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas,* Madrid, 3ª ed., Aguilar, 1961.

bosque de Riofrío, Segovia. Verano». Viera elabora 84 ilustraciones de diversos formatos en idéntica estética que la del libro anterior.

El caso de Delhy Tejero (Adela Tejero Bedate) en relación con el cuento es especial. Desde su adolescencia en Toro muestra una inquebrantable vocación por el arte, y en los años madrileños hasta la guerra civil su trabajo de ilustración de cuentos para las revistas españolas de mayor tirada[34] es intensísimo.

Delhy Tejero, *Almanegra y Malabarba, Crónica,* 9 de febrero de 1930. Cuento por Antoniorrobles.

Delhy cultiva el cuento durante toda su trayectoria. Ella misma lo explica cuando en 1933 presenta en el Círculo de Bellas Artes a sus «duendinas», esas brujitas que la han acompañado a atravesar el muro de la vida real para acceder al mundo de la fantasía, donde Delhy siempre se encontró a gusto. Al iluminar textos ajenos por encargo, los vive, se compenetra con ellos, los enriquece con libre y fértil imaginación. En esa primera etapa de los años treinta ilustra asiduamente a Antoniorrobles, con quien sintoniza en la tendencia a humanizar no solo a los animales, sino también a las plantas y en general a todo ser vivo. Buen ejemplo de ello, en autor e ilustradora por igual, puede ser el cuento *Un recado por las raíces*[35]. Pocos meses antes, en la misma revista, la ilustración de *Almanegra y Malabarba*, otro texto de Antoniorrobles[36], había establecido un enlace con el mundo de las duendinas, de la «gente pequeña», que en este caso son los personajes de la ilustración de un cuento, que cobran vida. Y también en *Crónica* la intercomunicación de todos los seres dará lugar a un dibujo entre surrealista y geométrico, en el formato de dos semiesferas enfrentadas, para acompañar la narración de *Rangó y Papatúa*, una cosmología maravillosa de autor anónimo[37].

Además de la escritura de su diario, hay constancia de que Delhy esbozó embriones de cuentos que quedaron inéditos o salieron a la luz desordenadamente, como *El hada Luzbelina* o *El niño que creció al revés*. Los últimos se publicaron en *ABC* ya al final de su vida, y son como la conclusión de su tendencia hacia lo trascendente. Son textos breves, escritos sin rebuscamiento desde su mente de fantasía transformadora; nos hacen vivir historias como la de la pequeña gota de agua *Isidro, el hijo del Manzanares*[38],

34/ Además de *ABC* y *Blanco y Negro* en la Hemeroteca ABC, se pueden consultar online las revistas *Nuevo Mundo* en otra hemeroteca: (http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001252858&lang=es), *La Esfera* (http://hemerotecadigital.bne.es/detailsvm?q=id:0003030059&lang=es) y *Crónica* (http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003258528&lang=es).m?q=id:0001252858&lang=es), *La Esfera* (http://hemerotecadigital.bne.es/detailsvm?q=id:0003030059&l ang=es) y *Crónica* (http://hemerotecadigital.bne.esdetails.vm?q=id:0003258528&lang=es).

35/ *Crónica*, 13 de julio de 1930, p. 19.

36/ *Crónica*, 9 de febrero de 1930, p. 18.

37/ *Crónica*, 26 de junio de 1932, pp. 10-11.

38/ *ABC*, 29 de junio de 1968, p. 29.

Jaime Ferrán, *Ángel en España*, Doncel, 1960. Portada de María Antonia Dans, Premio Doncel.

que fluye por arroyos y regatos con sus padres —Manza y Nares— en dirección a Madrid, el lugar que ansía conocer y donde quizá se va a quedar, en la fuente de Cibeles.

En *El clima*[39] se destaca una mirada, pintada entre las huellas que dejan los golpes de pluma formando un cuerpo que gira sobre sí mismo como un trompo; una mirada dominante que observa y reflexiona sobre este planeta nuestro, tan maltratado. Otro ojo escudriñador encabeza la estela que va dejando en el firmamento estrellado *La nube nubilla*[40], una nubecita blanca porque lleva dentro la luz de la luna. Su presencia serpenteante, de apariencia humilde y escurridiza, por un firmamento cuajado de estrellas, está hecha con una técnica de apariencia aerográfica y resultados evocadoramente surrealistas.

39/ *ABC*, 31 de marzo de 1968, p. 45.

40/ *ABC*, 12 de noviembre de 1967, p. 53.

En el pensamiento unitario de Delhy confluyen las personas, los animales, la vegetación, todo envuelto por la bóveda celeste con sus astros y movido entrelazadamente por los elementos. Es una especie de cosmogonía propia, un ciclo de la existencia de la hija de un pueblo dependiente de la fertilidad de la tierra.

La aportación de la pintora gallega María Antonia Dans al campo de la ilustración española de los años sesenta es original y humorista.

Colaboradora del diario *Pueblo* y de diferentes editoriales infantiles y juveniles, sus dibujos llenan las páginas con representaciones reales, entendibles y alegres. Se nos antojan hechos como si se tratara de «otra mitad» de la capacidad creativa de la artista. Vemos en la mayoría de sus ilustraciones para textos juveniles una huella de dibujo que, en la mayoría de los casos, se esconde en sus óleos.

Las representaciones de María Antonia suelen ser dibujos a tinta, cuajados de expresivos detalles concretos para situar la narración. Así en *La historia de Java* escrita por Elisabeth Mulder para Ediciones Arión en 1961; *La aventura del «Serpiente emplumada»* de Pierre Gamarra para la Editorial Doncel (1962); *El gato de los ojos color de oro*, de Marta Osorio (ganador del premio Doncel en 1965); *Ángel en España* (1960), o *«Un tema: los disfraces»*, de Pura Ramos en la revista *Familia Española* (núm. 64, febrero de 1965. pp. 61-64). Sin embargo, la ilustradora varía de técnica en ocasiones y aplica la acuarela, intercalando las páginas de la historia

con ilustraciones realizadas de las dos maneras; esto sucede, por ejemplo, en *Perucho: el niño que aprendió a soñar*, de Ángel Lera de Isla (Colección de literatura infantil de la Editora Nacional, 1965), en *Ángel de Colombia,* de Jaime Ferrán (Doncel, 1967) o en *Pedro sin sombra,* de Adelbert von Chamisso, en Ediciones Susaeta (1967). Este famoso relato del romanticismo alemán escrito en 1814, cuenta la historia de un hombre que, tras haber vendido su alma al diablo a cambio de una bolsa inagotable de monedas de oro, lleva una existencia de proscrito, alejado de la luz para ocultar su singularidad hasta que le llega la redención. María Antonia la ilustra exclusivamente con acuarelas en dos técnicas que aplica alternativamente, bien de forma saturada o más lavada y extendida sobre el soporte, adecuándolas al momento del cuento.

Con Mar Ferrero entramos en un mundo diferente. Nacida en Madrid a finales de los años sesenta, es una española de la España constitucional.

La receta de Hans y Greta, Edelvives, 2018. Texto e ilustraciones de Mar Ferrero.

Atrás quedaron los tiempos de las ensoñaciones plásticas, los de acudir diariamente a una academia o un estudio a pasar horas aprendiendo a hacer mano para dibujar, los de la pretensión de lograr un nombre en medio de la estética reinante, panorama local de alguna manera. El mundo actual, traspasado por redes de conexión, está en un proceso de transformación continua que engulle unas dificultades a velocidad de vértigo para inventar inmediatamente otras nuevas y más complicadas.

Mar representa a las mujeres que tienen que vivir sorteando esos problemas. No irá ya con su carpeta a entregar los dibujos a la imprenta, y esperará de otro modo para verlos publicados; sus compañeros de camino no serán solo los de la Facultad, el rotativo o la editorial de su país; pueden vivir en Alemania como Jutta Bauer, en Italia como Davide Cali, en Canadá como Carson Ellis o repartidos por el planeta Tierra. La lengua franca que manejan es la de la técnica, y el inglés como mejor pueden. Van de la mano de agentes, no cabe otra; batallan por los derechos de autor, conocen el trabajo mutuo, utilizan soportes infinitos.

Nuestra ilustradora vive en el campo y eso es significativo. Desarrolla su tarea en bases, medios y lugares variadísimos, desde su mesa abierta a la naturaleza. Colabora, también, con editoriales que cuidan extremadamente el producto para venderlo a los «mayores». Mar es muy aficionada a las historietas. Hemos leído en su biografía que su afán por

trastocar los argumentos de los cuentos clásicos le vino al contárselos a sus hijas cuando eran pequeñas, porque a medida que se iba adentrando en los temas de las narraciones se daba cuenta de que no eran para niños en absoluto y las iba cambiando.

Así nació *Lo que no vio Caperucita Roja*[41], cuya singularidad está en que la escritura consista en las diferentes miradas al cuento que los protagonistas van enlazando para completar el texto de manera amena y jocosa. La visión de sus expresivos dibujos con sus colores a lápiz, las perspectivas y el posicionamiento de los bultos en la página llegan fácilmente a los niños.

41/ Mar Ferrero, *Lo que no vio Caperucita Roja,* Madrid, Edelvives, 2013. Mención de honor de la editorial Edelvives en 2013.

En *La receta de Hans y Greta*[42] —su versión del *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm— Mar se pone en el lugar del niño, que es el narrador, y le deja que actúe con absoluta libertad, tanta que hasta añade un nuevo personaje a la historia.

42/ Mar Ferrero, *La receta de Hans y Greta*, Madrid, Edelvives, 2018.

En las reelaboraciones que Mar ha hecho como autora de texto y dibujos puede dar libre curso a su fantasía. Elimina el factor miedo, presente en los cuentos tradicionales, y deja que su lugar lo ocupe la sorpresa, intercalándola en episodios y resolviendo los finales de modo ocurrente y divertido.

Ese tesoro en bruto que es el cuento puede glosarse desde tantos puntos de vista como personas lo traten, lo sabemos. En el registro opuesto al de Mar está, por ejemplo, el *Snowhite* de Ana Juan, la reconocida ilustradora española que, sin quitar un ápice del miedo que lleva dentro el cuento de Blancanieves, acentúa el drama al tratarlo en blanco y negro, como si estuviese esculpiendo el soporte:«arrancando luz al papel», dice.

Reinventar es una manera de trabajar sorteando los obstáculos ya conocidos, sean los del texto, los del editor que dirige una colección X con el distintivo W, o los que mande la corrección política al uso. Ir por libre, cuando la obediencia a esas directrices supone impedimento para el desarrollo de la propia creatividad, necesita acopio de valentía. Mar la demostró presentando su recreación del cuento de Perrault a una editorial, y se la aceptaron. Veremos más, ya se las han pedido.

¡Larga vida a los cuentos!

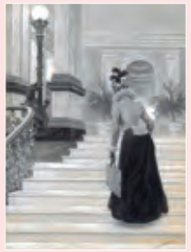
Madrid-Hendaya. Prepara la maleta para tu verano en el norte, 2ª

Blanco y Negro, núm. 2.357
6 de julio de 1957
Collage de *gouache*, tinta y papel sobre cartulina
402 x 308 mm

Figuras (femeninas) en tránsito

MERCEDES REPLINGER

Blanco y Negro en 1899, dedicó un número especial a mostrar a sus lectores la nueva sede de la revista en la calle Serrano; un palacete de estilo *plateresco*, como una reminiscencia de *viejas ciudades castellanas*, dice Lámperez y Romea en su descripción, que debía contrastar con la modernidad del interior, con los adelantos y las exigencias industriales de una gran empresa editorial. Entre las páginas de este número monográfico, ilustrado profusamente con fotografías y dibujos de los colaboradores, del director al repartidor de prensa, y de todas las dependencias, máquinas y las diferentes secciones de la revista, destaca una estampa a toda página con la imagen de una elegante dama que asciende por las imperiales escaleras del vestíbulo de entrada; su enguantada mano sujeta con decisión una carpeta de dibujos. Se trata, en efecto, como revela el título, de *Una artista* (1899)[43]. Como homenaje a los ilustradores de una publicación que, precisamente, revolucionó el sector de la prensa gráfica de la época, hay que reconocer que el dibujante fue audaz pues, pocas son, poquísimas, las artistas que participan en *Blanco y Negro*, en estas y posteriores fechas. Una imagen, sin embargo, involuntariamente representativa de la situación real en la que se encontraron la mayoría de las artistas que colaboraron en la revista en este momento que, como la dibujante de la ilustración, no llegaron a *entrar* del todo en el lujoso edificio. Ellas, suspendido su paso en la escalera, se mantuvieron a medio camino, en tránsito permanente hacia su plena incorporación al mundo del arte.



43/ Narciso Méndez Bringa, *En la escalera de 'Blanco y Negro'. Una artista, Blanco y Negro*, núm. 405, 4 de febrero de 1899. *Gouache* y grafito sobre cartulina, 399 x 287 mm. Museo ABC.

Damas a la moda

Las artistas y las imágenes de que disponemos entre 1892 y 1926, periodo que abarca este texto, aunque limitadas permiten, sin embargo, acercarnos al ideal femenino de esta época, desde el punto de vista de la mujer creadora y no solo de la mujer como «tema». En primer lugar, la mirada que se dirigió a la moda, un asunto importante y que protagonizó interesantes debates entre las pensadoras del momento, como Margarita Nelken, desde las propias páginas de *Blanco y Negro* a finales de los años veinte o Carmen de Burgos en *El arte de ser mujer* (1911), donde afirmaba que el diseño de la ropa expresa los valores profundos de una sociedad, relacionando la creatividad artística con la vestimenta pues un museo de pinturas, dice, *es siempre un museo de historia del traje*[44]. De todas ellas fue

44/ Citado en Susan Kirkpatrick, *La Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Ediciones Cátedra, 2003, p. 190.

sin duda precursora doña Emilia Pardo Bazán para quien no hay asuntos frívolos o banales cuando se trata de la moda pues representa la evolución de la historia y la cultura de una época como comprendió visitando el Museo del Traje en París. Con el lenguaje castizo y desenvuelto que la caracterizaba, esta imponente autora trató en extenso sobre *trapos, moños y perendengues*, expresivo título de una de sus crónicas de la Exposición Universal de 1889 donde alabó los nuevos aires de austeridad que se respiraban en la moda de la capital francesa. Allí, saludó complaciente la expulsión del aparatoso polisón de las faldas acampanadas y, por otra parte, la reducción de las excesivas mangas, denominadas de pernil o jamón por su barroco e inverosímil abultamiento, que dibujaban en los cuerpos femeninos la famosa *figura de reloj* que torturó durante décadas, corsé mediante, a las mujeres elegantes.

Entre 1900 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial, en efecto, se desarrolló un nuevo perfil de mujer seductora, independiente al mismo tiempo que sensualmente femenina, como el tacto de las muselinas que diría doña Emilia, cuya vestimenta tiende a la sencillez y *se acerca al ideal del arte: vestir y engalanar respetando la forma natural del cuerpo*[45]. Un tipo femenino que reconocemos, precisamente, en las ilustraciones de Madame Gironella, artista francesa que reside en España, al menos desde 1893 donde se anuncia como profesora de dibujo y pintura *para las hijas de distinguidas familias de Madrid*[46] . Se trataba, según un cronista de *La Época* (1899) de una mujer culta que escribía poesía y cursó literatura en la Sorbona; estudios habituales en Francia, añade el autor, *muy al contrario de lo que ocurre en España*[47]. También en París, fue alumna de la célebre academia de Carolus-Duran que le transmitió su pasión por la pintura española y, parece ser, el deseo de conocer nuestro país. El estilo de las ilustraciones de Madame Gironella, sin embargo, pertenece a lo que Lafuente Ferrari denomina, calificando a los dibujantes habituales de la revista, *la tradición narrativa del realismo* donde se impone la anécdota ingenua, *graciosa y amablemente contada*[48] a lo que la artista añade, gracias a los originales pintados al óleo, una minuciosa descripción de trajes, expresiones y ambientes hasta el punto de parecer sus ilustraciones auténticas novelas gráficas de un episodio o tema.

De esta artista, por otra parte, tenemos un número suficiente de imágenes, en *Blanco y Negro* pero también en otras publicaciones como en *Nuevo Mundo* durante los años 1899 y 1900, o *La Ilustración Española y Americana*[49], donde colaboró entre 1898 y 1903, para poder hablar con propiedad de una *mujer Madame Gironella*, un tipo femenino perfectamente reconocible,

45/ Emilia Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania,* Madrid, La España Editorial, 1890, p. 44.

46/ *La Unión Católica,* 27 de febrero de 1893.

47/ L.R., *Crónicas madrileñas. Una artista interesante* en *La Época,* Madrid, núm. 17.523, 20 de marzo de 1899, p. 2. Por este autor conocemos algunos datos un tanto fantasiosos como que la artista era la hija del Marqués de O… y algunos más concretos como que, por estas fechas, era viuda y tenía una hija.

48/ Enrique Lafuente Ferrari, *Las ilustraciones de Blanco y Negro y su época* en *Blanco y Negro,* núm. 2.534, 26 de noviembre de 1960, p. 22.

49/ Ver la colección de dibujos originales de IEA en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inventario-de-la-coleccion-de-dibujos-originales-para-la-ilustracion-espanola-y-americana-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando--0/html/0140f-fb2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

alejado de esas beldades, delicadas y ensimismadas que cristalizaron en el ideal femenino que la revista promocionó durante estos años. Como artista extranjera trajo cierto cosmopolitismo a sus composiciones, un aire parisino[50], donde las damas son menos bellezas ideales que auténticas y reales mujeres que responden a la imagen que en ese momento se tenía de las parisinas, provocativas y picantes, como la joven que se balancea insinuante, mirando directamente a los ojos del lector, en *Rêverie*[51]; mujeres que llevan la iniciativa en las relaciones con los hombres, por ejemplo, en *Tardes de otoño, un secreto* (1899)[52] donde es la dama la que dirige el protocolo del coqueteo; bellezas maliciosas que son conscientes del poder que ejercen sobre los hombres, retratados en pose de rendidos admiradores y comparsas de un juego en el que no son los protagonistas; buenos tan solo para pagar las cuentas como las de la modista, un pliego kilométrico, en *Comprobando un documento* (1900)[53] o del restaurante ante la mirada sarcástica de las señoras en *La cuenta* (1903)[54]. Un arquetipo de la mujer *belle époque*, por tanto, que provocará el inevitable temor masculino a la pérdida de sus privilegios; temor que encuentra una perfecta expresión gráfica en *Recreos estivales* (1900)[55] con texto de E. Bernal sobre los peligros del juego de la gallina ciega para ese caballero vulnerable en su ceguera, literal en muchos sentidos, rodeado de alegres muchachas que no dudan en burlarse de su desamparo.

Las mujeres Gironella, pícaras y atrevidas, no pertenecen por tanto ni al estereotipo de la mujer fatal ni al de la mujer frágil[56] sino que son las representantes de una feminidad capaz de fusionar lo frívolo con lo encantador, la virtud con la voluptuosidad y el ejercicio de la propia voluntad con la obediencia ciega a la moda tal y como queda retratada en *Medidas exactas* (1900)[57], ilustración de un texto sin firmar donde se declara solemnemente a las botas como calzado inapropiado para las mujeres, *cárceles opresoras* frente al coqueto zapato, donde el pie femenino *no huella el suelo, sino que se desliza por él, sosteniendo al esbelto cuerpo, no en actitud vulgar de marcha, sino en la gentil de pájaro que aun cuando camina parece que vuela*[58]. Toda esta palabrería empalagosa lo que pretende es dejar bien claro que las botas «masculinizan» la figura de la mujer, de ahí la necesidad de tomar medidas exactas para que los zapatos no resulten *demasiado hombrunos*, que en este preciso momento quiere decir que no parezcan inglesas de pies grandes y grandes zancadas frente a los *pies pequeñísimos de las españolas*. Lo que puede parecer, y es, un tema baladí provocó sin embargo, junto al binomio sombrero/mantilla, ríos de tinta en la prensa de la época puesto que tocaba el *quid* de la cuestión de la pérdida del

50/ A la propia artista le gusta subrayar este origen, por ejemplo, cuando especifica que enseña *français parisien* en el anuncio aparecido en *La Época,* Madrid, núm. 17.760, 17 de noviembre de 1899.

51/ Dibujo sin publicar con el título en el reverso.

52/ *Blanco y Negro,* núm. 447, 25 de noviembre de 1899, p. 9.

53/ IEA, núm. I, 8 de enero de 1900, p. 17.

54/ IEA, núm. VIII, 28 de febrero de 1903, p. 137.

55/ *Blanco y Negro,* núm. 480, 15 de julio de 1900, p. 9.

56/ Tampoco se trata de la mujer glamurosa y deportista definida por la célebre *Gibson Girl*, icono femenino específicamente estadounidense de comienzos del siglo XX elaborado por el dibujante Charles Dana Gibson.

57/ *Blanco y Negro,* núm. 462, 10 de marzo de 1900, p. 18.

58/ Ibidem.

carácter nacional de la indumentaria femenina, absorbida por las modas extranjeras, como veremos más adelante.

Este rostro pícaro asomará, incluso, en los dibujos, más retratos que figurines, que realizó para la sección de moda titulada, «*Los sombreros de verano*» (1899)[59], donde junto a tocados de inverosímiles nombres como Guillermina, Croisette y Pernette, destaca el *sombrero parisiense*, de paja de Panamá con cinta de terciopelo y plumas negras enmarcando, a través de un sutil velo transparente de lunares, el típico rostro Gironella, de expresión maliciosa y provocativa. Conviene señalar que recurrir a un ilustrador de prestigio, para realizar figurines de moda, formaba parte del interés de *Blanco y Negro*, como señala Pilar Villanueva, por diferenciarse de las revistas de moda especializadas, ofreciendo frente al dibujo estereotipado, auténticas *figuras artísticas* de mayor calidad como las que realiza, por ejemplo, Méndez Bringa para la sección de moda de 1896[60]. Sin embargo, la revista sustituyó muy pronto estas estampas por fotografías que reducían los costes de producción, al imprimir al mismo tiempo imagen y texto y, sobre todo, era un medio *más* atractivo para las lectoras pues la fidelidad de la fotografía permitía que se viera cómo quedaba el traje o el complemento en el cuerpo de una modelo *real*.

Los dibujos de moda, sin embargo, encontraron refugio en los anuncios de determinadas marcas que introdujeron, como parte de su publicidad, auténticas secciones de moda como las que realizó, por ejemplo, la Perfumería Floralia, célebre por su jabón Flores del campo, con dibujos y textos de Amparo Brime, donde la artista, dice la presentación de 1919 no copiaba revistas extranjeras sino que creaba sus propios modelos libres *de cualquier extravagancia*[61]. Pero donde Amparo Brime alcanzó notoriedad, junto con su hermana Gloria, fue en el diseño de figurines para revistas musicales como *Cri-Cri* (1922) o *El príncipe Carnaval* (1920), donde destaca el encantador *El espíritu del opio*[62]; incluso colaboraron en el extranjero en la suntuosa *Art, Goût, Beauté* (1929)[63] con unas espléndidas litografías, ensoñaciones teatrales de bailarinas exóticas, coloreadas a mano, realizadas con la simplicidad, abstracta y lineal del *art déco*. Es indudable que esta especialización en el campo de la moda y los figurines teatrales, influyó en el retrato que Amparo Brime realizó para la portada de mayo titulada *Los ojos verdes* (1918)[64], donde el esquemático rostro de la elegante dama resulta estereotipado, casi caricaturesco, más próximo a la imagen de una *demi-mondaine* que a la distinguida señora que pretende representar, a lo que contribuye la estola con cabeza de zorro, un complemento que ya en esa época presentaba connotaciones negativas por su semejanza con *trofeos de caza*[65] propios de un salvaje.

59/ *Blanco y Negro,* núm. 411, 29 de abril de 1899, p. 16.

60/ *Blanco y Negro,* núm. 268, 20 de junio de 1896, p. 13. Ver Pilar Villanueva: *La moda femenina en las publicaciones periódicas: Blanco y Negro (1891-1910).* Tesis doctoral, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2016, p. 445.

61/ Amparo Brime, *Modas de Floralia, ABC*, núm. 5.149, 3 de mayo de 1919, p. 2. Sobre la importancia que tuvieron las páginas publicitarias en las revistas en el desarrollo de la visión gráfica de la mujer moderna, realizadas por grandes artistas como Penagos o Bartolozzi, ver Javier Pérez Rojas, *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935,* Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, pp. 21-22.

62/ Figurines reproducidos en José María del Hoyo, *El teatro por dentro. Vestuario y Decoración*, *Blanco y Negro,* núm. 1.774, 17 de mayo de 1925, p. 78.

63/ Enero de 1929. Ver: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327024113/date

64/ Portada, *Blanco y Negro,* núm. 1.408, 12 de mayo de 1918.

65/ *La Moda Elegante*, Madrid, Año LXV, núm. 44, 30 de noviembre de 1906, p. 518. Ver: http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004782809&lang=en

Una feminidad exquisita

Curiosamente durante todo el año de 1918, muchas portadas de *Blanco y Negro* llevarán títulos alusivos a la «mirada femenina» como foco y centro de esos rostros que miran directamente al lector y que abarcan todo el espectro de las sugerencias, las emociones y la fascinación de la mujer de esta época, ya interrogadora, pensativa o ingenua, subrayando con ello una manera particular del mirar femenino que ya en 1916, por ejemplo, desde las propias páginas de *Blanco y Negro*, María Lejárraga había sugerido a sus lectoras, proponiendo la necesidad de meditar, enfrentarse a la vida con los ojos claros y serenos de la mañana, lejos de las ensoñaciones nocturnas que envuelven los pensamientos en tristeza y amargura[66]. Una peculiar mirada femenina que podemos reconocer, por ejemplo, en la portada titulada *Mirando a lo lejos* (1918)[67] de María Nueve-Iglesias[68]. Una acuarela de trazos nerviosos, inacabados, un tanto expresionista que acentúa el movimiento hacia delante de esa figura que mira lejanías. Un estilo que realza el perfil melancólico de la elegantísima dama con sombrero de ala ancha, guantes y chaqueta con cuello de armiño que demuestra que en el imperio de las atléticas mujeres ultramodernas, con sombrero *cloché*[69] y pelo a lo garçon que ya pululaban por la revista, también tuvieron una presencia importante, el modelo contrario, la dama elegante con peinados recogidos, de suaves ondas y rizos sueltos en las patillas que prestaban al rostro la anhelada sugestión de adolescencia, insistentemente recomendada en las secciones de moda[70] de las revistas.

Un tipo de mujer delicada y dulce que insiste más en la «feminidad» lánguida que en la actitud decidida y totalmente acorde con el pensamiento femenino, más que feminista, en la España del momento que, si bien orientaron sus debates hacia la adquisición de derechos civiles fundamentales, como el acceso a la educación y el trabajo remunerado, fomentaban por otra parte, como señala María López Fernández, la imagen de una mujer tradicional, delicadamente femenina frente al proceso de «masculinización» que, pensaban, imponía la *Eva Moderna*; un feminismo «razonable» que se complacía en presentar *damas ilustradas que combinaban sus estudios con su labor doméstica y con una elegancia exquisita en todos los órdenes de la vida*[71].

66/ Esta autora firmaba sus escritos con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, *Cartas a las mujeres de España, sobre la necesidad y utilidad de la meditación, Blanco y Negro,* núm. 1.307, 4 de junio de 1916, p. 18.

67/ *Portada, Blanco y Negro,* núm. 1.424, 1 de septiembre de 1918.

68/ Esta artista procedía de una familia de militares y tuvo una academia de pintura y dibujo en Castellón, exponiendo, en el XIII Salón de Otoño de 1933, un *Paisaje de Castellón de la Plana* y las pinturas *Chiquillos* y *El abuelo*.

69/ Sombrero de campana y ala pequeña generalmente de fieltro, inspirado en los gorros de los aviadores.

70/ Justamente esta era una de las características que destacaba Amparo Brime en sus crónicas, por ejemplo, en *Modas de Floralia*, *ABC*, núm. 5.089, 4 de junio de 1919, p. 10.

71/ María López Fernández, *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914,* Madrid, Ed. La Balsa de la Medusa, 2006, pp. 27-29.

Un ideal de modernidad que, obviamente, no cuestionaba la pretendida misión fundamental de la mujer como madre y centro del orden familiar, próximo a la burguesa de clase media, reducida su vida al ámbito doméstico pero seriamente interesada en el mundo que entraba por las revistas ilustradas, en el que podían verse reflejadas la mayoría de lectoras de *Blanco y Negro*.

La definición de este ideal de mujer moderna pero intensamente femenina alcanza en esta exposición, en mi opinión, un momento culminante con la portada de Josefina Santonja: *La dama y el galgo* (1924)[72]. Una composición realmente notable pues respetando la artista todas las características de la feminidad *art déco*, como la esbelta silueta, la ornamentación geométrica de los tejidos y los colores brillantes y planos, presenta una imagen, sin embargo, totalmente alejada de la figura rectilínea, tubular, de la moda *garçonne*. Todo lo contrario, la delicada joven con sombrero veraniego de ala ancha que pasea junto a su galgo, animal *déco* por excelencia como emblema de elegancia y velocidad, lleva una falda larga acampanada y una chaqueta entallada en la cintura, de ligero corte masculino acentuado por el pañuelo al cuello que abrocha, a modo de corbata, la blanca camisa. Está claro que la nueva silueta femenina impuesta por los *robes de style* de faldas largas y anchas, introducido por Jeanne Lanvin proporcionó, como señala Ghislaine Wood, una alternativa romántica a las modas andróginas de los primeros años veinte[73]. En contraste con la sobriedad imperante, se potenció, por tanto, una feminidad seductora que Josefina Santonja transforma en una silueta elegante sin caer en el vaporoso estilo, sutilmente dieciochesco, que caracterizaba los trajes de la *couturier* francesa.

72/ Portada, *Blanco y Negro*, núm. 1.711, 23 de marzo de 1924.

73/ Ghislaine Wood, *La moda Art Déco y el Art Déco, un estilo a la moda* en *El Gusto Moderno. Art Déco en París 1910-1935*, Madrid, Fundación Juan March, 26 de marzo - 28 de junio de 2015, p. 119.

En este sentido, también se aleja del tipo femenino que, por estas fechas, dibuja su hermano Eduardo Santonja, ilustrador entre otras revistas, en *Blanco y Negro*, de dulces jóvenes de silueta evanescente que representan, según algunos estudiosos, una variante de la estética *déco más amable, más maternal, más tierna*[74]. Josefina Santonja, por el contrario, no renuncia a la modernidad lineal y abstracta de un dibujo que exhibe un tipo de mujer exquisita y al mismo tiempo sofisticada, de una belleza plástica plenamente decorativa.

74/ Javier García-Luengo Manchado, *Eduardo Santonja (1900-1966), ilustrador déco* en *Liño. Revista anual de Historia del Arte*, Universidad de Oviedo, 2009, p. 107.

Mujeres de abanico y baile (…y las modernas)

La mujer moderna de rasgos cosmopolitas, independiente y liberada se presentaba, en los años veinte, como la otra cara del prototipo de la mujer española tradicional, asociada sobre todo con la beatería más rancia; mujeres incompatibles en la forma de vestir, reflejo de una disonancia mayor, la forma de pensar que provocaría el comentario de Teresa León sobre las socias que asistían a las reuniones del célebre Lyceum Club Femenino, fundado en 1926, donde entre rumor de tazas de té y conversaciones, no tenían cabida, dice, «las mujeres de abanico y baile, sino aquellas que se habían propuesto adelantar el reloj de España»[75]. En las páginas de *Blanco y Negro*, sin embargo, al menos en la representación gráfica, se aceptó de forma natural la convivencia de ambos modelos como podemos contemplar en las ilustraciones de Josefa Sagañoles i Martell[76] (Lérida, 1890- Barcelona, 1982), que en un mismo año hará la portada de una elegante y cosmopolita dama en la espléndida *A siete bajo cero* (1919)[77] y, por otra parte, retratará a la mujer de abanico y rosario para la portada del mes de abril, *Semana Santa* (1919)[78]. El rasgo identificativo de esa mujer española era, sin duda, la mantilla que causó encendidos debates sobre su uso en una época donde parecía «haber pasado de moda». Es indudable que esta prenda iba perdiendo terreno, utilizada tan solo en eventos religiosos o determinadas fiestas nacionales, frente al sombrero más cómodo para la vida cotidiana y que además se prestaba a los cambios y variaciones de la moda.

75/ María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, ed. Bruguera, 1982, p. 360.

76/ Perteneció a una familia acomodada, hija del abogado y político, Francesc Sagañoles, presidente de la Diputación de Lérida y nieta del conde de Torregrossa. Fundamentalmente fue una pintora de paisajes y retratos modernistas. Juan Nadal Gaya, *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants. L'art a la Lleida del segle XX* , Lérida, Pagés Editors, p. 279.

77/ Portada, *Blanco y Negro*, núm. 1.489, 30 de noviembre de 1919.

78/ Portada, *Blanco y Negro*, núm. 1.456, 13 de abril de 1919.

Josefa, que en ocasiones firmaba como «Pepita Sagañoles», fue alumna de la academia que Joaquín Xaudaró tuvo durante un tiempo en Lérida en 1916 y con quien rivaliza, según el crítico de arte José Francés, *en japonerías* hábiles[79], lo que quiere decir, supongo, que su estilo se aproxima a un dibujo sin sombras ni perspectiva, de áreas de colores planos y brillantes que caracterizaba la ilustración *déco*, inspirada en el dibujo japonés y que tan bien representa la joven de la portada de *Blanco y Negro*, envuelta en abrigo de pieles, a juego con el sombrero y manguito de su vestimenta, recortada sobre un estilizado paisaje nevado; un estilo que, por otra parte, se adecuaba a la perfección a la composición de la mujer saliendo de misa en Semana Santa. En Josefa Sagañoles tanto la imagen de la española tradicional como la sofisticada y glamurosa dama están realizadas con el mismo lenguaje visual, solo se diferencian en el *attrezzo*, y no porque se trate de autorretratos, según especulaciones gratuitas de José Francés, sino porque ambas forman parte del mismo estilo decorativo de estos años[80]. La influencia de los modelos femeninos de las revistas extranjeras transmitió, por estas fechas, un mundo elitista y de lujo que, paradójicamente, también se adaptaba a los tipos nacionales, convertidos ahora en uno más de los modelos exóticos y lejanos de la imaginería *déco*.

79/ José Francés, *Humoristas contemporáneos* en *Buen Humor. Semanario satírico*, Madrid, 30 de abril de 1922, p. 17.

80/ Estas cualidades son las que permitieron que Josefa Sagañoles expusiera de 1917 a 1919 en el Salón de Humoristas y Artistas Decoradores que organizaba José Francés.

Quizá, como indica Ángel González García, sean los extranjeros o los españoles de pega, como Francis Picabia, los más dotados para definir *lo español*[81] como exceso en la modernidad. Españoles excesivos como Maroussia Valero Kotowich (1885-1955)[82], hija del tenor español Fernando Valero y la cantante rusa Raia Kotowitch cuya fantasmagórica imagen nos asalta desde unas fotografías[83] de 1932, realizadas en Los Ángeles, donde aparece en pose de bailaora con las manos en la cintura y traje negro hasta los pies, largos pendientes, pulseras y moño recogido; su perfil se recorta sobre el fondo de sus cuadros de gitanas, flamencos y desnudos con mantilla de una *emotividad erotizada*, que diría José Francés, como si, en su obra, la pintura y el cuerpo de la artista fueran intercambiables. Carlos Morla Lynch, que la trató en estos años pues la artista realizó el retrato de su hija Colomba muerta a la edad de nueve años, la califica, no sin temor, de *tétrico fantasma*. Para el que fuera embajador de Chile en España, esta pintora a la que reconoce cualidades de *artista innata*, no deja de ser, por otra parte, una mujer estrafalaria de profundos ojos negros y faz verdosa, *casi cadavérica, con cejas azules dibujadas, tiene un aspecto tétrico de pesadilla nocturna*[84]. Federico García Lorca, más hábil que su amigo, supo detectar lo que de falsificación consciente tenía la pose de Maroussia Valero a la que define como *espectro de teatro chino*[85]; una simulación tenebrosa[86], un cuento chino que se acerca con más propiedad a la oscuridad de lo español de lo que podía sospechar el embajador sinceramente horrorizado de ese esperpento pintarrajeado que le ponía los pelos de punta[87].

En definitiva, una fascinante *española disfrazada* que realizará una estampa extraordinaria para las páginas artísticas de *Blanco y Negro* titulada, cómo no, *Capricho español* (1926)[88], retrato de una dama sorprendida en un elegante y coqueto paso de baile, donde el rostro poco convencional contrasta con los arabescos de la mantilla negra y la amplia falda, elaboración sofisticada del traje de andaluza para fiesta, apenas dibujada en un estilo nervioso, de rápidos trazos, característico de esta artista que no fue apreciado en absoluto por la crítica de la época. Por ejemplo, José Francés comentando para *La Esfera* la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1929, percibe las maneras de una artista inteligente que persigue formas cambiantes y, dice, atrapa ritmos de rápido y furtivo desarrollo, sin embargo, *se satisface pronto con los apuntes inconclusos, hasta el punto de suponer admisible el boceto como cuadro*[89]. En definitiva, una pintura de aspecto desmañado como de ensayo a medio construir, un *balbuceo del instinto* que tampoco termina

81/ Ángel González García, *La noche española* en *El Resto,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 90 y siguientes.

82/ Maroussia Valero tuvo una formación artística cosmopolita, primero en San Petersburgo, con el profesor Zionglisky y, después, en Milán donde fue discípula de Cesare Tallone y donde expuso algunas de sus obras. Falleció de forma trágica junto a su hermana en 1955, según recoge la prensa local, por unas emanaciones de gas en su domicilio de Barcelona.

83/ Fotografías de 1932 durante su viaje a Estados Unidos y que conservan los archivos de University of California de Los Ángeles en: http://digital.library.ucla.edu/collections/islandora/object/edu.ucla.library.specialCollections.latimes:6275

84/ Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca,* Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008, p. 341.

85/ Ibídem.

86/ Solo hay que comparar estas fotos de 1932 con la que se publicó en la revista católica, catalanista y feminista, si todo esto junto es posible, *Feminal*, donde aparece retratada como una elegante y convencional adolescente de la burguesía acomodada. La foto acompañaba una breve nota sobre la exposición que la juvenil artista realizó en la Sala Maristany de Barcelona donde la familia residía en verano. *Feminal,* núm. 30, 26 de septiembre de 1909, p. 15.

87/ La irritación de Carlos Morla Lynch con Maroussia Valera alcanza su cénit durante la guerra civil cuando la artista quiso pintar a los refugiados acogidos en la embajada: *Cuando se vayan tendremos que seguir viéndolos. ¡Una pesadilla!* en *España sufre. Diarios de Guerra en el Madrid Republicano*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008, p. 274.

88/ *Páginas Artísticas*, *Blanco y Negro,* núm. 1.811,31 de enero de 1926, p. 35.

89/ José Francés, *La peligrosa facilidad de Maroussia Valero* en *La Esfera,* 9 de marzo de 1929, p. 39.

90/ A. Méndez Casal, *Del momento artístico* (*La de Maroussia Valero*), *Blanco y Negro*, núm. 1.973, 10 de marzo de 1929, p. 9.

91/ Ibídem, pp. 8-9.

92/ *Blanco y Negro*, núm. 1.770, 19 de abril de 1925, p. 59.

93/ Portada, *Blanco y Negro*, núm. 1.856, 12 de diciembre de 1926. Firma como «María V. Franco». De esta artista, la exposición muestra otro pastel de una figura femenina que no fue publicado.

de convencer a Méndez Casal comentando la misma exposición, ahora desde las páginas de *Blanco y Negro,* para el que sus obras pecan de excesivo esquematismo, un programa o enunciado que no pasa *de la categoría de anotaciones*[90]. En realidad, se trata, en mi opinión, de un estilo donde la pintura se aproxima a la transparencia de la línea rápida, vertiginosa, del dibujo dotando de carácter y modernidad a toda la composición.

Además de españolas de pacotilla, Maroussia Valero también supo retratar con acierto a la mujer moderna *esbelta de silueta, alta y flexible de movimientos,* [que] *ya va constituyendo algo así como una nueva raza seleccionada y afinada por el deporte y el ayuno pagano*[91]. Una mujer moderna, sin duda, pero la trabajadora —no la ociosa— es la que encontramos dibujada en *La enemiga* (1925)[92], ilustración de un cuento de Antonio Quintero Ramírez, donde la «enemiga» del título no es otra que una mecanógrafa de una compañía de seguros, la señorita Albertina, vestida con un sobrio modelo de líneas rectas, rematado por el sombrero *cloché* que la identifica como la nueva mujer independiente que se vale por sí misma algo que entra en contradicción, por cierto, con la Albertina del cuento que utiliza sus encantos para encandilar al jefe mientras encuentra un marido de su conveniencia. La ilustración gráfica, sin duda, va por delante del relato en la definición del nuevo modelo de mujer trabajadora, alejada de las imágenes costumbristas, entre lo sórdido y lo miserable, de la obrera de fábrica, la planchadora o la modistilla que abundaban en las representaciones del periodo anterior; sustituidas ahora por una nueva clase, arrogante y decidida, de funcionarias y administrativas.

En estas fechas, sin embargo, encontramos también otro modelo de feminidad, más complejo y sutil que no responde exactamente a ninguno de los tipos que hemos comentado pero que pretende ser representativo de la «mujer nueva», sin adjetivos, como será el elaborado por María Victoria Franco y Bordons para la portada de diciembre de 1926, titulada significativamente, *De mi tierra*[93]. El tipo femenino de esta joven, definido con unas sencillas líneas al pastel que ondulan su melena en trazos rojos y negros, no expresa ni a la mujer de mantilla y rosario, ni a la joven de pelo corto a lo *garçon* y ademanes audaces, que a estas alturas era también un cliché. La artista dibuja más bien un retrato próximo a las mujeres reales que podía encontrar en su vida diaria, actuales, sin perder por ello su identidad como españolas. Por esta razón, ninguna retórica gestual, ningún artificio, adorno o sombrero nos distrae de esa mirada fija, triste, casi melancólica, que apunta directamente a la sensibilidad del espectador como

si esta joven fuera profundamente consciente de las paradojas, las contradicciones y las dificultades que encontraron las mujeres de su época, *de su tierra.*

Epílogo…. Y encontraréis dragones

En este momento, me parece oportuno mirar de nuevo la ilustración con la que comenzaba este texto, la joven que con su carpeta de dibujos intentaba acceder al edificio de *Blanco y Negro* como artista, justo en el instante en que su mirada debió de cruzarse con los dragones de fundición que custodiaban la imponente escalera. Y, dragones, desde luego que encontraron las mujeres creadoras de este tiempo, el primero, la invisibilidad de su trabajo que propició, en muchas de ellas, su salida al extranjero como es el caso de Amparo Brime o el abandono del trabajo artístico profesional, recurriendo a la enseñanza privada en academias de dibujo y pintura para señoritas como Josefa Sagañoles , María Nueve-Iglesias o Madame Gironella que, incluso, tuvo que dar clases de francés para poder subsistir. Ilustradoras notables, perdidas en el anonimato, un hecho sorprendente en aquellas ligadas a familias de artistas como es el caso de Josefina Santonja, ausente incluso en la exposición dedicada a los descendientes del pintor Rosales[94], donde se la menciona tan solo como tema de un cuadro, *Niña tocando el violín,* pintado por su madre Carlota Rosales y que se dedicó más tarde a actividades ajenas al mundo del arte[95]. El mismo caso de María Victoria Franco y Bordons, un auténtico enigma, vinculada sin embargo, por partida doble con el mundo del arte y de la música pues fue cuñada de Consuelo Gil Roësset casada con su hermano, el músico José María Franco y Bordons, por tanto cercana a los círculos intelectuales que, desde una perspectiva conservadora, renovaron, o intentaron renovar, la cultura española en esos años[96].

Si alguna de estas artistas publicó en la revista, desde luego, fue en la mayoría de los casos, gracias a la política de *Blanco y Negro* de editar los premios de los concursos de portadas que realizaban periódicamente, no porque existiera un trabajo profesional reconocido y continuado que respaldara su inclusión como colaboradoras habituales. Aquellas que lograron cierta relevancia profesional, como Maroussia Valero, tuvieron que soportar la incomprensión de una crítica que, como forma de alejar la sospecha de trabajos específicamente «femeninos», manualidades o pinturas de bodegones y flores, calificara sus obras, en lo que se supone que es un halago, de *viriles.* Méndez Casal, por ejemplo, insiste que la pintura de Maroussia Valero *no es un arte femenino del tipo acostumbrado en la pintura realizada por mujer. Más bien su brío y rotundidad acusan una interpretación viril*[97]. José Francés, por su parte, considera que es la propia artista la que no quiere ser calificada como «pintora femenina» lo que le ha llevado a tratar temas vedados a las artistas de su sexo, algo que obviamente desaprueba, como son los desnudos en *actitudes maliciosas de sensual complacencia*[98]. En definitiva, si la obra de una pintora tiene calidad se debe a su proximidad con la creación de un hombre; la misma razón para abordar temáticas o escenas como los desnudos que, al parecer, corresponden en exclusividad, al género masculino. Desde luego, estas artistas, encontraron dragones: la incomprensión, la invisibilidad, el menosprecio de su trabajo…

Y, contra los dragones solo es posible el combate, la lucha encarnizada. Por esta razón deseo terminar este texto con la artista que debería haber sido, por cronología, la primera, Ceferina de Luque, que representa a la perfección lo que *no* sabemos de estas casi anónimas ilustradoras, lo que *no* alcanzaron a conseguir pese a la innegable calidad de su trabajo artístico como es el caso del dibujo *El dos de mayo* (1892)[99] cuyas filigranas y figuras enmarcan el célebre poema que escribiera el melifluo Bernardo López García en 1866, dedicado a los héroes del levantamiento contra los franceses, Daoíz y Velarde, y cuya primera estrofa se escuchaba, no hace tanto tiempo, en las aulas escolares: «Oigo, patria, tu aflicción, / y escucho el triste concierto / que forman, tocando a muerto, / la campana y el cañón». La artista ha sintetizado en una única composición los distintos símbolos de esa emblemática fecha: las ruinas del portón de entrada del cuartel de Monteleón, foco de la rebelión en el barrio de Maravillas, la silueta del obelisco que todavía se alza en la Plaza de la Lealtad, dedicado a los caídos del levantamiento, y un león que sostiene entre sus garras el escudo de España. Sin embargo, en un alarde de conciencia femenina, Ceferina de Luque arrebata el protagonismo masculino, habitual en otras composiciones de esta escena como, por ejemplo, la pintura de Sorolla de 1884, a favor de las tres mujeres que arrastrando un cañón ocupan el primer plano del dibujo.

Un recordatorio del papel activo que tuvo la mujer en esa contienda que necesariamente, una vez más, como las creaciones de las artistas de esta exposición, tiene que ser reconocido y puesto al día, puesto que, como señala Dale Spender la contribución de las mujeres al arte, la cultura, la política *generalmente vuelve a perderse y debe ser redescubierta y reescrita por cada generación*[100]…

94/ Catálogo: *Cuatro generaciones de pintores madrileños. Rosales y sus descendientes (Carlota Rosales, Eduardo Santonja Rosales y Carmen y Elena Santonja),* Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

95/ Por el Diario oficial del Ministerio de la Marina, 7 de noviembre de 1933, sabemos que optó al concurso de auxiliares de oficinas de la subsecretaría de la Marina Civil.

96/ Ver Nuria Capdevila-Argüelles, *Artistas y Precursoras. Un siglo de autoras Roësset,* Edición Librería Mujeres, 2013.

97/ A. Méndez Casal, *La de Maroussia…* Op. cit., p. 7.

98/ José Francés, *La peligrosa…* Op. cit., p. 39.

99/ *Blanco y Negro*, núm. 52, 1 de mayo de 1892, p. 8.

100/ Dale Spender, *Invisible Women,* 1982, citado en Margarita Márquez Padorno, *The Eighth Sister…* en *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas,* Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 118.

MERCEDES REPLINGER es profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

Madame Gironella

Sin título

Sin datos
Óleo y barniz sobre cartulina
555 x 422 mm

Mujeres ilustrando

ÁNGELES CASO

Las iluminadoras medievales

La primera escritora «profesional» que conocemos en Europa es Christine de Pisan, que vivió a finales del siglo XIV y principios del XV. No quiero decir que no hubiera antes otras mujeres que dejasen sus nombres escritos al pie de ciertos textos, fundamentalmente poemas. Ahí están, por ejemplo, Béatrice de Die y otra veintena de *trobairitzs*, exquisitas damas de las cortes provenzales que escribieron sensuales versos en lengua occitana. O Marie de France, autora en el siglo XII de los todavía famosos *Douze lais bretons*. En nuestro territorio, el de la actual España, podemos citar a Egeria, la monja viajera del siglo IV, que escribió cartas en latín a sus compañeras durante su largo peregrinaje a los Santos Lugares, o a las numerosas poetas árabes de al-Andalus, como Wallada bint al-Mustakfi o Hafsa bint al-Hayy.

Pero no consta sin embargo que ninguna de ellas viviera de lo que escribía. Sí lo hizo en cambio Christine de Pisan, y de ahí el considerarla la primera autora profesional de la historia de Occidente. Pisan compuso diversas obras, patrocinadas por la reina y el rey de Francia y por otros renombrados cortesanos. Sus textos eran recogidos en preciosos libros iluminados y encuadernados de manera muy lujosa, auténticas joyas conservadas hoy en día, en buena medida, en la Biblioteca Nacional de Francia.

En aquel comienzo del siglo XV, en la importante industria parisina de creación de libros manuscritos e iluminados, el trabajo se había especializado enormemente, y era común que tres o cuatro personas ilustrasen una misma obra, ocupándose cada una de ella de aspectos distintos. Entre los maestros iluminadores que colaboraban en la creación de los extraordinarios volúmenes de Christine de Pisan, uno de ellos, al menos, era una mujer. Se llamaba Anastaise y, según la propia escritora, era una artista muy cotizada en el París de principios del siglo XV, especializada en ornamentos, márgenes, fondos y capitulares.

De otros iluminadores que trabajaron en los libros de Pisan no se conocen los nombres. Pero, por supuesto, la historiografía los considera hombres, y son así mencionados como el Maestro de la Ciudad de las Damas, el Maestro de la Epístola Othéa o el Maestro de la Coronación de la Virgen. Sin embargo no

podemos asegurar a ciencia cierta que fueran maestros y no maestras. De hecho, la existencia de iluminadoras tanto en los *scriptoria* de los monasterios y conventos como en los talleres laicos está ya de sobra probada, aunque durante siglos hayamos dado por supuesto que todo ese maravilloso trabajo de ilustración de los antiguos manuscritos previos a la existencia de la imprenta fueron realizados por hombres.

La presencia de mujeres en esa actividad se constata al menos desde el siglo X. Uno de los más extraordinarios códices de la época, el *Beato de Gerona*, está firmado por un hombre, Emeterius y, sorprendentemente para muchos, también por una mujer, Ende, que se describe a sí misma como *pintrix et Dei aiutrix* (pintora y ayudante de Dios). Estos *Comentarios al Apocalipsis de Beato de Liébana,* conservados en la catedral de Gerona, fueron terminados el 6 de julio de 975 en el *scriptorium* del monasterio de San Salvador de Tábara, en la actual provincia de Zamora, que poco después parece haber sido arrasado en una de las habituales aceifas dirigidas por Almanzor.

Tábara era un monasterio dúplice, es decir, un espacio en el que convivían monjes y monjas. Ahora nos resulta extraño, pero lo cierto es que la mayor parte de los monasterios europeos fueron dúplices hasta bien entrado el siglo XII, cuando comenzaron las fundaciones de cenobios específicamente femeninos. Hasta entonces, hombres y mujeres compartían los recintos (aunque lo hicieran en edificios separados) y se dividían las tareas propias de la comunidad. Algunas actividades eran mixtas, como parece que lo era, al menos a veces, el trabajo en los talleres de copia e iluminación.

Es imposible reconstruir la genealogía de los ilustradores medievales: la mayor parte de ese trabajo, o, por mejor decirlo, de la pequeña porción de todo ese trabajo que ha llegado hasta nosotros, es anónima. Todavía no era habitual, lo sabemos, que los artistas tuvieran la suficiente autoconciencia como para firmar sus obras. Aun así, aquí y allá, aparecen nombres de mujeres y hasta algunos autorretratos de monjas y laicas, perdidos entre las páginas de ciertos textos sagrados. Conocemos a Guda, que se representó en el interior de una capitular D en un *Libro de Homilías de San Bartolomé* hecho en Alemania en el siglo XII. Junto a su imagen, puso esta inscripción: *Guda, pecatrix mulier scriptit & pinxit hoc libris* (Guda, mujer pecadora, escribió y pintó este libro). Conocemos igualmente a Claricia, colgada del círculo de una letra Q, como si estuviera columpiándose, en el *Salterio de Augsburgo,* también del XII. O a Diemudis, que nos saluda con la mano desde

un Misal, también alemán y de la misma época. Y toda una serie de ilustradoras que estuvieron activas en los talleres monacales y laicos a lo largo de los siglos, hasta que la extensión de la imprenta terminó por poner fin a la creación de libros manuscritos e iluminados: Ermengarde de Lamspringe, Agnes von Meissen, Gisele von Kerssenbrock, Elisabeth de Seligenthal, Kunigunde de Nüremberg, Margaretha Cartheuserin, Barbara Gwichtmacherin, Sibylla de Bondorf, Margarethe Scheiffartz o Dorothea Deriethain firmaron espléndidas iluminaciones realizadas en los territorios de la actual Alemania entre los siglos XII y XVI. Grietkin Scheppers, Cornelie von Wulfskerke, Marguerite van Rye o Catelijne del Meere trabajaron en los conventos y monasterios flamencos. Y Angela de'Rucellai, Maria Ormani, Laura de'Bossi, Tommasina del Fiesco y Dorothea Broccardi dejaron sus obras en los italianos.

Todas ellas, y todas aquellas cuyos nombres jamás conoceremos, ocultas en la inmensa y confusa masa del anonimato medieval, son las primeras ilustradoras de la historia del arte occidental, las mejores antepasadas de las muchas mujeres que, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, decidieron aportar su talento al mundo editorial.

Las estampadoras del barroco

En los siglos que transcurren entre la implantación definitiva de la imprenta, hacia 1500, y la edad dorada de la ilustración, a finales del XIX, tan solo unas pocas mujeres resaltan en medio de un panorama general de dibujantes y grabadores (o ambas cosas a la vez) creadores de estampas, un mundo dominado de manera absoluta por los hombres.

A medida que la industria europea de la impresión adquiría una amplitud inimaginable y que se extendía la costumbre de crear y grabar láminas específicas para los libros impresos, esa actividad se convirtió en una fuente importante de ingresos para muchos artistas. No es posible saber cuántas mujeres pueden haber practicado el arte de la ilustración de libros bajo la sombra de un padre, un hermano o un marido de prestigio, pero, por lo que sabemos de los talleres de pintura e incluso de escultura, tenemos suficientes datos para pensar que sin duda formaban parte del trabajo en ese tipo de negocios familiares con total naturalidad e idéntica invisibilidad: en el mundo de los oficios —y cualquier forma del arte era considerada como tal antes del Romanticismo—, los brazos femeninos eran demasiado valiosos como para prescindir de ellos.

Un testimonio de primera mano puede servir de prueba. Se trata de unas palabras de Madame Roland (1754-1793), una interesante pensadora política que participó activamente en la Revolución Francesa y fue guillotinada durante el Terror, no sin antes escribir unas *Memorias* que constituyen un magnífico documento sobre la vida cotidiana de la época.

Madame Roland era hija de un grabador, Gratien Philipon, de cierta relevancia en el París prerrevolucionario. El taller de grabado, con su tráfago de jóvenes discípulos y ayudantes (uno de los cuales intentó abusar de ella), estaba, como era habitual, en la propia vivienda. No parece que la madre colaborase en el trabajo. Pero la familia se planteó en algún momento la posibilidad de formarla a ella como artista, algo bastante habitual entre las jóvenes de la clase artesana francesa en aquel momento:

«Mi padre no ponía demasiado interés en estimularme a dibujar; se divertía con mis aptitudes, pero no se ocupaba de desarrollar en mí un gran talento; incluso comprendí, por algunas palabras entresacadas de una conversación entre él y mi madre, que aquella mujer prudente no quería que yo llegase muy lejos en ese género: 'No quiero que sea pintora, tendría que estudiar mucho y necesitaríamos relaciones que no tenemos'. Pero sí que me hicieron empezar a grabar. Todo me gustaba; aprendí a manejar el buril y pronto superé las primeras dificultades[101]».

101/ Madame Roland, *Memorias privadas,* edición de Ángeles Caso, Ediciones Siruela, Madrid, 2008.

En el largo y costoso proceso de investigación de género iniciado desde la década de 1960, han ido apareciendo, junto con los nombres de numerosas maestras de la pintura de carreras brillantísimas —silenciadas después por una crítica y una historiografía de sesgo claramente patriarcal—, los de algunas ilustradoras y creadoras de estampas de enorme prestigio en su tiempo.

La más importante es sin duda Maria Sibylla Merian (1647-1717). Pero también son recordadas sus dos hijas, Johanna Herolt-Graff (1668-1723) y Dorothea Maria Graff (1678-1743), además de Alida Withoos (1661-1730) y Maria Moninckx (1673-1757). Todas ellas procedían de familias de grabadores o pintores. Todas trabajaron en los Países Bajos, donde la industria del grabado y la impresión eran especialmente pujantes, aunque Maria Sibylla Merian y sus hijas habían nacido en Fráncfort. Y todas compartieron la misma especialidad: la ilustración científica, tanto botánica como entomológica. Un campo que en ese momento despertaba

el interés de numerosos habitantes de Europa, y de los Países Bajos en particular. No solo por el moderno entusiasmo por la ciencia de las mentes más preclaras, sino también por la especial fascinación ante las plantas y flores que llegaban de América y de Asia y ante las nuevas especies animales descubiertas en esos territorios aún no del todo explorados.

Maria Sibylla Merian fue, además de una de las artistas más extraordinarias en la representación de insectos, una verdadera entomóloga de alto nivel científico. Publicó dos volúmenes sobre orugas y mariposas y realizó una expedición científica a la colonia holandesa de Surinam para observar nuevas especies, muchas de las cuales representó en los 50 grabados a todo color que componen su magnífico libro *Metamorphosis insectorum Surinamensium,* publicado en 1705.

Su hija Johanna, Maria Moninckx y Alida Withoos, muy admiradas en su tiempo por sus estampas botánicas, trabajaron con el padre de Maria, Jan Moninckx, en la creación del *Moninckx Atlas,* una obra en 9 volúmenes, publicada entre 1686 y 1709, en la que los cuatro artistas reprodujeron a todo color 420 plantas del Hortus Medicus de Ámsterdam, uno de los primeros jardines botánicos europeos, en el que crecían multitud de especies exóticas.

En España, durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, el mundo de la creación de estampas estuvo dominado por artistas flamencos. Pero se trataba de un ámbito particular en comparación con otros países europeos, pues la mayor parte de los libros que se imprimían aquí eran de carácter religioso o eclesiástico, y a esas temáticas y exigencias estéticas responden la inmensa mayoría de las ilustraciones que se conservan, tanto las creadas como ilustraciones de libros como las hechas para ser distribuidas sueltas.

Entre los nombres destacados de las sagas de creadores de estampas de la época se conocen a día de hoy dos mujeres, María Eugenia de Beer y Ana Heylan. María Eugenia de Beer, cuyas fechas de nacimiento y muerte ignoramos, era hija del pintor y grabador flamenco Cornelio de Beer, instalado en Madrid desde principios del siglo XVII. La artista tuvo una intensa actividad entre 1640 y 1652, realizando portadas y frontispicios para una decena de obras mediante la técnica de la calcografía. Las portadas eran por entonces estampas diseñadas y grabadas con temas alegóricos o arquitectónicos de estirpe clásica, cuidadosamente combinados con la tipografía, en un trabajo que ahora llamaríamos de diseño gráfico. Los frontispicios o frontis, por su parte, antecedían a la página del título y solían

incluir una ilustración alusiva al contenido del libro o, muy a menudo, el retrato del autor. En las obras no ilustradas, portada y frontis eran las únicas estampas presentes en los volúmenes.

De Beer ejecutó además las estampas de dos libros ilustrados dedicados al príncipe Baltasar Carlos (1629-1646), hijo de Felipe IV y heredero del trono. El primero de esos volúmenes, firmado por Gregorio de Tapia y Salcedo e impreso en 1643, se titula *Exercicios de la gineta al príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos,* e incluye veintiocho ilustraciones calcográficas con escenas de doma, caza y tauromaquia. El segundo, *Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos,* firmado por la propia artista, recoge veinticuatro estampas de pájaros y aves, aunque sabemos que los diseños no eran originales, sino la adaptación de una obra italiana anterior[102].

102/ José Manuel Matilla y Javier Blas, «El Cuaderno de aves de María Eugenia de Beer», en *Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos. Estampas de María Eugenia de Beer,* Madrid, Banco de España, 2010.

Ana Heylan (Granada, 1615-1655) era hija del impresor y grabador Francisco Heylan, instalado en Granada desde 1611. Inmersa en lo que era la producción más común de las imprentas en España, trabajó siempre, que sepamos, en volúmenes de contenido religioso y eclesiástico. Realizó diversas portadas y frontispicios para libros, de los que conocemos cinco, y también algunas estampas sueltas de devoción con representaciones de vírgenes, un tipo de obras que debían de ser muy populares en su época.

El largo periodo de casi cuatrocientos años previo a la eclosión de la ilustración permanece por lo demás sumido en la oscuridad en lo referente a los nombres femeninos. Probablemente la pequeñísima nómina que hemos podido establecer hasta ahora se verá incrementada en los próximos años, a medida que archivos y fuentes sean interrogados con una nueva mirada que, simplemente, observará las zonas opacas, allí donde nadie se había molestado antes en mirar.

La edad de oro de la ilustración

Alrededor de 1880, se inició lo que la crítica anglosajona suele llamar la Edad de Oro de la ilustración, que se prolongó hasta 1930. El fenómeno tuvo que ver con el auge de la prensa y del libro ilustrado que, a su vez, crecieron de manera extraordinaria gracias a múltiples innovaciones tecnológicas. La fabricación industrial de papel y el consiguiente abaratamiento de su coste fue la primera. En el campo específico de la ilustración, surgieron nuevas técnicas, como la cromoxilografía, la litografía o los procesos de impresión *offset*, que facilitaron enormemente la

reproducción de imágenes artísticas a color, por contraste con el empleo, cada vez más común (sobre todo en prensa), de la fotografía en blanco y negro.

Como suele ocurrir, los cambios tecnológicos se produjeron en paralelo con ciertas transformaciones sociales de enorme significado. En particular, con el aumento de una clase media ilustrada y económicamente acomodada, ansiosa de disfrutar de cultura, información y mero entretenimiento. En esa nueva clase media que iniciaba el consumo de masas, destacan en especial dos segmentos que tuvieron un gran impacto en el auge de la ilustración: en primer lugar, las mujeres, convertidas en activas consumidoras de moda y de todo lo que tuviera que ver con el hogar, desde cocina hasta decoración.

Al mismo tiempo, e intrínsicamente ligado a ellas, nacía lo que podríamos llamar un nuevo «grupo de consumo» de enorme trascendencia, el de los niños. A lo largo del siglo XIX, se extendió cada vez más la idea, de estirpe rousseauniana, de que la infancia (y la recién descubierta adolescencia) era un momento especial de la vida, que gozaba de sus propias particularidades, necesidades y gustos, y al que los adultos estaban obligados a satisfacer como parte fundamental de sus deberes como individuos. Las niñas y los niños se convirtieron en el centro de un universo propio, rodeado de atenciones, mimos y toda clase de productos de consumo diferenciados de los del mundo adulto, desde la ropa, que dejó de ser una reproducción en pequeño de la de los adultos, hasta los juguetes, cada vez más sofisticados.

Este fenómeno, especialmente importante en la Gran Bretaña victoriana y en Estados Unidos, dio lugar al nacimiento de un nuevo género literario y también editorial, el de la literatura para niños y adolescentes. Antes de ese momento histórico, las niñas y los niños europeos que tenían la fortuna de ser instruidos, lo hacían leyendo a los clásicos y a los historiadores o, como mucho, algunos ensayos específicos de profundo contenido moral. Incluso los cuantos de hadas, que comenzaron a recopilar en el siglo XVII los franceses Marie-Catherine d'Aulnoy (1651-1705) y Charles Perrault (1628-1703), basándose en la tradición oral popular, habían sido considerados hasta entonces literatura para adultos.

De esos años proceden obras de éxito tan duradero como *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott, *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876) y *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884) de Mark Twain, *Heidi* (1880) de Johanna Spyri, *La isla del tesoro* (1881-1882) de Robert Louis Stevenson o *Peter Pan* (1902) de J. M. Barrie.

El extraordinario empuje de la novedosa literatura infantil se vio acompañado por la iniciativa de la cada vez más pujante industria editorial. A lo largo del siglo XIX, los libros comenzaron a ofrecer infinitas variaciones desde el punto de vista de la tipografía, el diseño, la ilustración y la encuadernación, al mismo tiempo que se abarataban, llegando así a un público mucho más amplio.

La impresión de ediciones ilustradas, tanto de novela como de poesía, comenzó a ser habitual. Y en el género infantil, especialmente —y de nuevo— en Gran Bretaña y en Estados Unidos, los editores apostaron, con éxito, por volúmenes de altísima calidad, cuidadosamente ilustrados por artistas cada vez más especializados en lo que pronto sería un género en sí mismo, la ilustración de cuentos infantiles. En ese campo específico triunfaron un elevado número de mujeres, magníficas artistas que a veces eran también autoras de los textos, iniciando una tradición, la de la ilustradora-autora de libros infantiles (o ilustrador-autor) que llega hasta nuestro días. El nombre más conocido, y aún incesantemente reeditado, es el de la británica Beatrix Potter (1866-1943) que, a la antigua manera de Maria Sibylla Merian, observó de cerca durante años como naturalista a toda una serie de especies animales que le inspiraron luego sus fábulas y sus espléndidos dibujos.

Otras famosas ilustradoras infantiles de finales del siglo XIX y principios del XX fueron las británicas Kate Greenaway (1846-1901), Anne Anderson (1874-1952), Jessie M. King (1875-1949), Helen Stratton (1867-1961) y Margaret Tarrant (1888-1959); las estadounidenses Rose O'Neill (1874-1944), Elenore Abbott (1875-1935), Ruth Mary Hallock (1876-1945), Margaret Evans Price (1888-1973) y Dorothy P. Lathorp (1891-1980); la australiana Ida Rentoul Outhwaite (1888-1960) y la holandesa Henriette Willebeek le Mair (1889-1966).

Hubo otras magníficas artistas que ilustraron toda clase de libros, infantiles y para adultos, como las británicas Florence Harrison (1877-1955) y Annie Harriet Fish (1890-1964), la francesa Hermine David (1886-1970), la austriaca Mariette Lydis (1887-1970) o la estadounidense Virginia Frances Sterrett (1900-1931), cuyas ilustraciones para *Las mil y una noches,* incompletas a causa de su temprana muerte, son una asombrosa obra de arte.

El auge de las revistas y periódicos ilustrados fue aún más llamativo. Este tipo de publicaciones existían desde el siglo XVIII, pero, como ya he dicho, vivieron su momento de esplendor a finales del siglo XIX y principios del XX. Muchos eran de tipo generalista, aunque la especialización temática fue habitual: había prensa literaria y teatral —muy abundante—, artística, política, militar, de naturaleza y exploraciones (como el National Geographic, fundado en 1888) y también, cada vez más, revistas destinadas a un público tópicamente femenino y centradas en la moda y el hogar.

Las ilustraciones eran fundamentales en la concepción de ese tipo de revistas y periódicos. De hecho, y a pesar del progresivo perfeccionamiento técnico de la fotografía, pasarían muchas décadas hasta que la parte visual se basara más en fotos que en ilustraciones específicas, creadas exprofeso para la portada de cada número y para cada artículo o relato, así como para los anuncios de publicidad presentes en sus páginas.

Aunque el mundo de la ilustración de prensa, incluso el de las revistas femeninas, siguió siendo mayoritariamente masculino, no fueron pocas las artistas que trabajaron para este tipo de publicaciones. Este ámbito particular está menos estudiado que el de la ilustración de libros. Aun así, pueden citarse algunos nombres importantes, como las hermanas francesas Héloïse Colin (1819-1873), Anaïs Colin (1822-1899) y Laure Colin (1827-1878), que realizaron numerosos figurines de moda para las revistas parisinas más importantes de la segunda mitad del XIX, como *Le Follet, La France Élégante, Le Conseiller des Dames, Le Bon Ton, La Corbeille* o *La Mode.*

Pero el país donde las mujeres triunfaron con más fuerza como ilustradoras de prensa fue sin duda Estados Unidos. Las publicaciones más importantes, tanto generalistas —en particular *Harper's Magazine*— como femeninas —con la famosísima *Vogue,* fundada en 1892, a la cabeza— utilizaron a menudo a artistas mujeres para sus ilustraciones interiores y para las siempre codiciadas portadas. Una de las más conocidas fue Helen Dryden (1882-1972). Alumna durante un breve tiempo de la Pennsylvania Academy of Fine Arts —academia referencial en la formación de mujeres artistas estadounidenses—, Dryden trabajó durante mucho tiempo para *Vogue,* así como para *Vanity Fair* y *House and Garden.*

Otra ilustradora de revistas estadounidenses de primer nivel fue Elizabeth Shippen Green (1871-1954), quien publicó en revistas generalistas como *Harper's Magazine* o *The Saturday Evening Post.* Jennie Brownscombe (1850-1936), Alice Barber Stephen (1858-1932), Clara Miller Burd (1873-1933), Charlotte Harding (1873-1951), Anne Whelan Betts (1873-1959) o Mabel Attwell (1879-1964) son algunos otros nombres aún recordados por sus importantes trabajos para publicaciones periódicas.

Todas estas mujeres, con sus ilustraciones tanto infantiles como para adultos, triunfaron y tuvieron brillantes y celebradas carreras. Seguramente hay razones claras que explican la abundancia de mujeres en ese campo en particular de la actividad artística. Algunas, como la directa e indiscutible conexión entre las mujeres y la moda, o las mujeres y el mundo infantil, del que ellas —y solo ellas— se ocupaban por aquel entonces, es innegable.

También parecen incuestionables dos realidades que sin duda contribuyeron a esa concentración de talento femenino en el campo de la ilustración: la primera es que era un tipo de actividad que permitía a las artistas trabajar en casa, sin la exigente necesidad de espacio propio que imponen otros géneros, como la pintura al óleo o la escultura. En un momento histórico en el que el taller del artista ya no formaba parte habitual de la vivienda, como en el pasado, y se había convertido en el prestigioso «estudio» —centro de creación y también, a menudo, de vida social desordenada—, la posibilidad de ocupar un simple rincón de la casa con algunos papeles, pinceles y pigmentos, sin necesidad de desplegar caballetes, grandes lienzos y artilugios de todas clases, era sin duda algo que jugaba a favor de las mujeres, especialmente de aquellas que estaban casadas y tenían hijos. Una ilustradora podía dedicarse a su obra sin verse obligada a perder de vista el mundo doméstico al que cualquier mujer parecía predestinada por su propia naturaleza.

La segunda razón —y sin duda no es menor— es que la ilustración era un ámbito menos prestigioso que el del «arte puro». En ese momento, una vez asumidos los presupuestos del Romanticismo sobre el arte y el genio, la gloria en el mundo artístico —junto con las cotizaciones más elevadas— estaba reservada para los genios que trabajaban movidos únicamente por su propia inspiración, y no plegándose a las exigencias del mercado o de un cliente en particular, como había sucedido durante los siglos anteriores. Asumir que el acto creativo estaba supeditado a otros intereses, fuesen estos literarios, informativos o puramente comerciales, implicaba una dosis de humildad —o de necesidad económica— que no todos los artistas varones estaban dispuestos a aceptar con facilidad.

Incluso una mujer, Frances W. Marshall, editora ayudante de la revista estadounidense *St. Nicholas Magazine*, explicaba de esta manera la razón por la que había tantas ilustradoras en el mundo de la prensa:

> «En esta profesión, la natural adaptabilidad de la mujer es una clara ventaja. Pues un ilustrador debe ser dócil, deseoso de seguir las órdenes del autor y de subordinar la expresión de su propia personalidad al texto al que acompañan sus imágenes[103]».

103/ Mary Carolyn Waldrep (ed.), *By a Woman's Hand. Illustrators of the Golden Age,* Dover Publications, Nueva York, 2010.

Pero la presencia femenina en al arte de finales del siglo XIX y principios del siglo XX fue mucho más allá de la ilustración. Fue de hecho un fenómeno que movilizó a centenares de mujeres, procedentes casi siempre de círculos sociales ajenos al mundo artístico, que, simplemente, se esforzaron por acceder a un universo vocacional del que habían sido excluidas durante largas décadas, a medida que desaparecía la sociedad aristocrática, se extinguían los antiguos talleres familiares, triunfaban las ideas sobre el arte del Romanticismo y se extendía por el mundo occidental la moral de la burguesía y su sistema económico. Si hasta entonces la aportación de las mujeres al mundo de la creación artística había sido minoritaria o invisible, desde principios del siglo XIX habían quedado totalmente excluidas del nuevo entramado artístico, controlado ya no por los gremios de raigambre medieval, sino por las Academias de Arte.

Algunos datos históricos son buena prueba de esta realidad. En 1789, cuando estalló la Revolución Francesa, cuatro pintoras formaban parte de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París, el ámbito más exclusivo de la pintura europea del momento. Eran Marie-Thérèse Reboul (1728-1805), Anne Vallayer-Coster (1744-1818), Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) y Marie Louise Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Cuatro extraordinarias artistas que habían visto así reconocidos sus muchos méritos. En 1795, tres años después de la proclamación de la República y del ajusticiamiento de Luis XVI, la Académie Royale fue reemplazada por el Institut de France, que prohibió por completo el acceso a las mujeres, tanto para formar parte de los «elegidos» como para matricularse en las clases de la Escuela de Bellas Artes. Una prohibición que se mantuvo vigente a lo largo de todo el siglo XIX y que funcionó de manera muy parecida en todo el mundo occidental.

La razón más a menudo esgrimida por todas las escuelas para impedir que las jóvenes con vocación de artistas pudiesen formarse fue la de su moralidad: no era decente que las muchachas virtuosas acudiesen a las clases de desnudo al natural, clases fundamentales en la formación artística, (otra cosa eran las modelos que posaban desnudas en esas clases, jóvenes del pueblo de cuya virtud nadie parecía preocuparse).

Durante décadas, las mujeres de Europa y de Estados Unidos no tuvieron pues manera de prepararse como artistas plásticas, salvo que lo hicieran en algún taller

rezagado y normalmente de prestigio mediocre. Hubo que esperar hasta casi 1870 para que empezaran a abrirse academias privadas en diversas ciudades de Europa y Estados Unidos específicamente para alumnas, normalmente más caras que los centros para estudiantes varones. Entonces comenzaron a afluir a esos espacios riadas de mujeres, dispuestas a hacer de la pintura o la escultura algo mucho más profundo e importante que una mera afición de señoritas bien educadas.

Muchas de ellas no desdeñarían la realización de ilustraciones para libros o publicaciones periódicas. Quizá porque, como decía Frances W. Marshall, eran sumisas y obedientes. O tal vez —y supongo que esta es una afirmación más acertada— porque la ilustración no dejaba de parecerles una forma de arte tan digna como cualquier otra y, a menudo, más disponible para ellas que el exclusivo y testosterónico mundo del «arte puro».

Blanco y Negro y *ABC*

El semanario *Blanco y Negro* —con su significativo subtítulo *Revista ilustrada*— surgió en 1891, en el momento de auge en todo el mundo occidental de las publicaciones de ese tipo. Fue fundado por el periodista e industrial sevillano Torcuato Luca de Tena, que, doce años después, en 1903, puso también en marcha el diario *ABC*. Igual que sus competidoras *Nuevo Mundo,* editada semanalmente entre 1894 y 1933, *La Ilustración Española y Americana,* publicada también semanalmente entre 1869 y 1921 (aunque la concepción gráfica y visual de esta última era mucho más conservadora) o la posterior *La Esfera,* que se editó entre 1914 y 1931, *Blanco y Negro* abarcaba temas muy diversos, pero siempre dio un papel muy relevante al público femenino y a las imágenes de mujeres, que coparon la inmensa mayoría de las ilustraciones de sus portadas.

Durante su primera y más brillante etapa, hasta 1939, *Blanco y Negro* contó con la colaboración de algunos de los más destacados escritores y escritoras del momento, la mayor parte de ellas mujeres feministas y modernas, como Concha Espina, Emilia Pardo Bazán, Magda Donato, Sara Insúa, Gloria Zamacois o Elena Fortún, quien dio a conocer en sus páginas en 1928, a través de relatos semanales, a su famoso personaje infantil Celia.

El nivel de sus ilustradores fue también muy alto: Luca de Tena, que dirigía personalmente la publicación, comprendió desde el principio la importancia de la parte visual para su éxito. La inmensa mayoría de artistas eran, por supuesto, hombres.

Pero algunas mujeres —las presentes en esta exposición— lograron colarse en ese ámbito masculino, aprovechando a veces los concursos que la propia revista organizaba para la realización de sus portadas.

Recomponer las biografías de esas artistas ha sido para las comisarias de la muestra, Josefina Alix y Marta González Orbegozo, un trabajo intensísimo y muy complicado. Como tantas veces ocurre, las mujeres dejan poca memoria de su existencia. Quedan ecos, rastros vagos, recuerdos confusos, a menudo conscientemente silenciados, como si haber jugado un papel en la vida pública, haberse atrevido a ser artistas y a cobrar por su trabajo, en un tiempo en el que las mujeres «decentes» aún debían permanecer entregadas al espacio claustrofóbico de lo familiar, fuera un terrible desdoro.

De algunas, como CAR/MEN o Madame Gironella, ni siquiera conocemos sus nombres. De otras muchas ignoramos la mayor parte de los datos biográficos, empezando por la formación, crucial siempre para establecer la genealogía de un artista: Petra Amorós, Piedad Aréjula, Maruja Arroyo, Lola Blasco o Ceferina de Luque son a día de hoy un verdadero misterio, a pesar de la calidad de sus obras.

Sabemos que un buen puñado de ellas aprovecharon el hecho de que, desde finales del siglo XIX, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando abriera al fin sus puertas a las mujeres, no sin infinidad de resistencias y combates[104]. Por esas puertas entraron sin complejos jóvenes brillantes como Piti Bartolozzi, María Rosa Bendala (parcialmente), Victorina Durán, Menchu Gal, María Gallástegui, María de los Ángeles López-Roberts, Maruja Mallo, Purificación Searle, Delhy Tejero, Rosario de Velasco o, décadas más tarde, Ana Muñoz Reyes e Isabel Uceda, algunas de las ilustradoras más tardías y aún activas. Aitana Martín Fernández, por su parte, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia.

104/ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más,* Ediciones Cátedra, Madrid, 2009.

La mayor parte de ellas debieron de iniciar su formación con dos deseos profundos latiendo con fuerza en su atrevida decisión, aún «escandalosa» a ojos de la sociedad biempensante: el primero —consustancial a todo creador—, el de triunfar como artistas. El segundo, casi inevitable en aquellos tiempos, el de llevar una vida diferente de la que habían llevado sus madres y abuelas y, también, la mayor parte de sus coetáneas.

Muchas de ellas, en particular las que trabajaron en los años 20 y 30, formaban parte de lo que ahora solemos denominar las «Modernas» o las «Sinsombrero».

Este nombre evoca un gesto protagonizado un día, en plena Puerta del Sol, por Federico García Lorca, Salvador Dalí y las pintoras Margarita Manso y Maruja Mallo, presente en esta exposición: en una especie de *performance* improvisada, los cuatro se quitaron el sombrero, porque sentían que ese complemento, obligado para las gentes de bien en la calle, les estaba «congestionando las ideas». El escándalo fue mayúsculo y el gesto, decisivo[105].

105/ Tània Balló, *Las Sinsombrero. Sin ellas la historia no está completa,* Editorial Espasa, Madrid, 2016. Y Tània Balló, Serrana Torres y Manuel Jiménez Núñez, *Las Sinsombrero,* documental, 2015.

Fueron por lo tanto mujeres que decidieron cambiar su destino, en contra de todos los prejuicios y las presiones. Sus ilustraciones, repletas de modernas figuras femeninas y a menudo influenciadas por la estética de las vanguardias, son un buen reflejo de sus mentalidades y sus aspiraciones artísticas y vitales. Algunas llevaron tan lejos su ansia de transformación, que se comprometieron activamente con la República y la ideología de izquierdas: Manuela Ballester y Piti Bartolozzi llegaron a realizar carteles antifascistas en plena guerra civil[106].

106/ [6] Miguel Sarró, «Mutis», *Pinturas de Guerra. Dibujantes antifascistas en la guerra civil española,* Editorial Traficantes, Madrid, 2005.

Todas las que estaban activas antes de 1939 —incluso las abiertamente franquistas como Laura Albéniz o Rosario de Velasco— tuvieron que soportar la enorme decepción que significó para las mujeres emancipadas el triunfo de los sublevados, la vuelta al hogar y la sumisión que impuso el bando franquista. Victorina Durán, Manuela Ballester y Maruja Mallo se exiliaron. El resto, las que se quedaron aquí, sobrevivieron a duras penas como artistas en aquel mundo opresivo y misógino o, simplemente, se desvanecieron, encerradas para siempre —nunca sabremos si voluntaria o involuntariamente— entre las paredes de los nuevos hogares del régimen.

De hecho, tanto la mayor parte de las artistas como la inmensa mayoría de las obras presentes en esta exposición son anteriores a 1939 y el triunfo del franquismo. La revista *Blanco y Negro* cerró en ese momento, aunque volvió a publicarse a partir de 1957: la España de la posguerra no estaba para temas ligeros ni alegres ilustraciones y la censura ejercía de manera implacable su brazo de hierro sobre todo lo que se alejase de lo estrictamente «decoroso», incluso en medios de comunicación tan cercanos al régimen como lo eran los de la editorial Prensa Española. El *ABC,* en cambio, siguió saliendo a la calle a diario, sin interrupciones.

De las cuarenta artistas de la exposición, veintiocho trabajaron en las primeras décadas. Solo quince ilustradoras recibieron encargos entre 1956 y 1998, la última fecha de la que procede una de las ilustraciones de esta muestra, firmada por Mar Ferrero. Una de las mujeres que más trabajó para el *ABC* a finales de los 50 y principios de los 60, ilustrando fundamentalmente relatos, fue *Xelia,* Elia Martínez, que por fortuna aún está viva a día de hoy, cercana ya a los 90 años.

Significativamente, ninguna artista fue contratada en los diecisiete años que separan el final de la guerra civil de 1956, a pesar de que el *ABC,* como ya he dicho, seguía publicándose. Es, sin duda alguna, una señal del cruel sacrificio del género femenino a la ideología de la dictadura.

No sería sin embargo justo olvidar que la ilustración artística había dejado ya de ser en esos años el elemento visual de primerísima importancia que había sido en las décadas de finales del siglo XIX y principios del XX, reemplazado por la fotografía. Aun así, tanto la cantidad como la energía renovadora de aquellas jóvenes ilustradoras de las tres primeras décadas del siglo XX resultan más que evidentes, igual que lo es la apuesta de *Blanco y Negro* y *ABC* por permitir que las mujeres tuviesen un espacio, y no solo como lectoras, en sus páginas. Indiscutiblemente, su calidad y su modernidad es comparable a la de las artistas que trabajaban en medio extranjeros, ya mencionadas, unidas todas en la creación de una obra que mostrara orgullosamente la capacidad del género femenino para una actividad como esta, más allá de los prejuicios de todo tipo que pudieran recaer sobre ellas.

Aquí están de nuevo todas esas ilustraciones, mostrando otra vez el breve momento de fulgor que siempre supone, para el artista, el fotógrafo o el escritor, la edición en prensa. ¿Merecen una atención especial por haber sido creadas por mujeres? Si las observamos desde el punto de vista histórico o sociológico, no cabe la menor duda de que la respuesta es afirmativa.

Si lo hacemos desde el punto de vista puramente artístico y crítico, lo que merecen, indudablemente, es —como cualquier creación hecha por un hombre— la contemplación atenta y contextualizada, libre además de los infinitos recelos con los que a menudo nos enfrentamos a la obra hecha por una mujer. Sacudámonos los ojos, sin miedo, y miremos.

ÁNGELES CASO es escritora, periodista y editora

abrieron camino.

Ceferina de Luque

El 2 de mayo

Blanco y Negro, núm. 52
1 de mayo de 1892
Aguada, *gouache* y tinta
sobre papel
321 x 222 mm

Amparo Brime

Los ojos verdes

Blanco y Negro, núm. 1.408
5 de mayo de 1918
Acuarela, lápiz negro y grafito
sobre papel y sobre cartón
412 x 323 mm

De mi tierra

Blanco y Negro, núm. 1.856
12 de diciembre de 1926
Pastel sobre papel
403 x 290 mm

Sin datos
Pastel sobre papel
251 x 185 mm

Josefina Santonja

La dama y el galgo

Blanco y Negro, núm. 1.711
23 de marzo de 1924
Gouache y grafito sobre cartón
494 x 345 mm

Madame Gironella

La moda. Sombreros de verano, 1ª. Sombrero guillermina

Blanco y Negro, núm. 417
29 de abril de 1899
Lápiz negro sobre papel
227 x 172 mm

La moda. Sombreros de verano, 3ª. Sombrero parisiense

Blanco y Negro, núm. 417
29 de abril de 1899
Lápiz negro sobre papel
208 x 188 mm

Tardes de otoño, un secreto

Blanco y Negro, núm. 447
25 de noviembre de 1899
Óleo y barniz sobre cartulina
500 x 361 mm

(siguiente página)

Medidas exactas

Blanco y Negro, núm. 462
10 de marzo de 1900
Óleo y barniz sobre cartulina
389 x 505 mm

Madame Gironella

Recreos estivales

Blanco y Negro, núm. 480
15 de julio de 1900
Tinta, grafito y *gouache*
sobre cartulina
325 x 480 mm

María Nueve-Iglesias

Mirando a lo lejos

Blanco y Negro, núm. 1.424
1 de septiembre de 1918
Acuarela y grafito sobre cartulina
390 x 286 mm

Josefa Sagañoles

A siete bajo cero

Blanco y Negro, núm. 1.489
30 de noviembre de 1919
Gouache y tinta sobre cartulina
489 x 377 mm

La enemiga, 2ª

Blanco y Negro, núm. 1.770
19 de abril de 1925
Grafito y lápiz negro
sobre papel
333 x 239 mm

Capricho español

Blanco y Negro, núm. 1.811
31 de enero de 1926
Óleo, tinta y lápiz de
color sobre papel y sobre
cartón
493 x 345 mm

las modernas.

En la noche de San Silvestre. Almanaque de la vida breve, 3ª

Blanco y Negro, núm. 1.807
3 de enero de 1926
Collage de tinta y *gouache* sobre dos papeles
320 x 246 mm

En la noche de San Silvestre. Almanaque de la vida breve, 7ª

Blanco y Negro, núm. 1.807
3 de enero de 1926
Collage de tinta y *gouache* sobre dos papeles
275 x 245 mm

10,1 alto todo

Un faldón de batista de hilo

«La mujer y la casa»
Blanco y Negro, núm. 1.965
13 de enero de 1929
Tinta y acuarela sobre papel
272 x 202 mm

Encajes modernos de crochet

«La mujer y la casa»
Blanco y Negro, núm. 1.995
11 de agosto de 1929
Collage de tinta y *gouache* sobre cartulina y sobre papel
243 x 180 mm

(siguiente página)

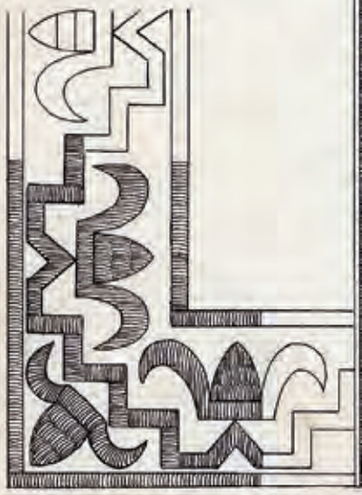
Un bordado antiguo y popular de España

Sin fecha
Tinta sobre papel
263 x 356 mm

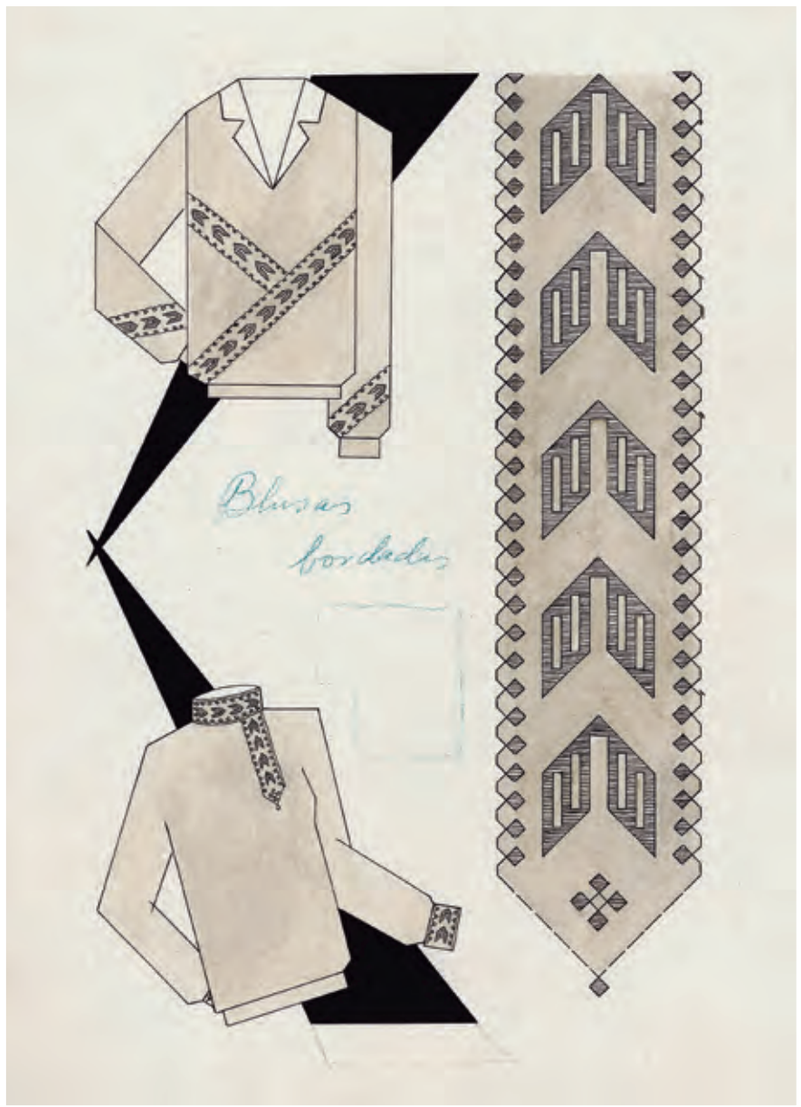
Cobre

Un Bordado antiguo y Popular de España

por B. P. Amorós



Petra Amorós



Blusas bordadas

«La mujer y la casa»
Blanco y Negro, núm. 2.064
7 de diciembre de 1930
Tinta y acuarela sobre papel
249 x 180 mm

Piedad Aréjula

Sin datos
Acuarela y tinta sobre papel
351 x 258 mm

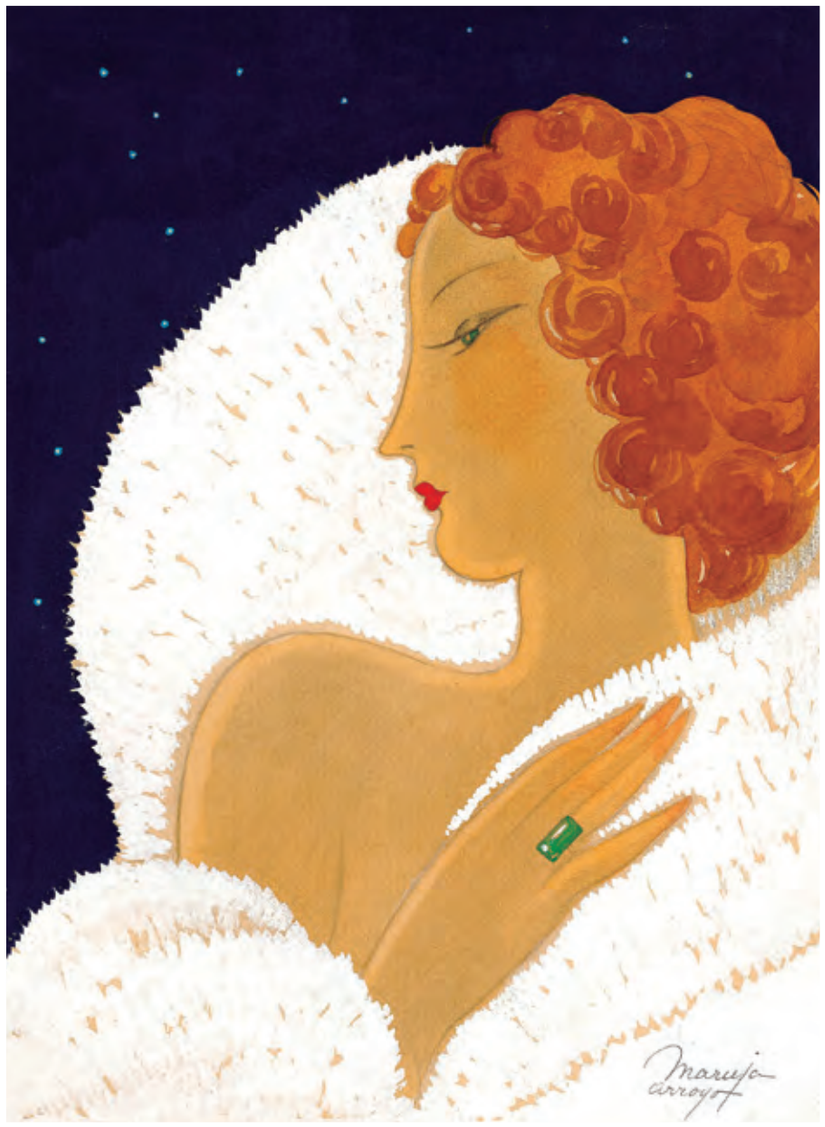
Piedad Aréjula

Sin datos
Gouache, acuarela y tinta
sobre cartulina
351 x 262 mm

Maruja Arroyo

Puerto de África

ABC, núm. 9.997
9 de junio de 1935
Gouache sobre papel y
sobre cartón
270 x 206 mm



La dama del armiño

ABC, núm. 10.237
15 de marzo de 1936
Acuarela, *gouache* y grafito
sobre papel
294 x 211 mm

Siluetas de la moda: los trajes de baño

Blanco y Negro, núm. 1.892
21 de agosto de 1927
Aguada, tinta, grafito y
gouache sobre papel
351 x 307 mm

La hora del porto

Blanco y Negro, núm. 2.012
8 de diciembre de 1929
Acuarela, tinta y grafito
sobre cartulina
370 x 275 mm

Kay… jeune fille al día, 1ª

Blanco y Negro, núm. 2.030
13 de abril de 1930
Aguada, tinta y grafito
sobre cartulina
467 x 372 mm

Kay… jeune fille al día.
Golf de Chiberta, 2ª

Blanco y Negro, núm. 2.055
5 de octubre de 1930
Aguada, tinta y grafito
sobre cartulina
392 x 293 mm

Yo mismo, 4ª

Blanco y Negro, núm. 2.056
12 de octubre de 1930
Aguada, tinta y grafito
sobre cartulina
402 x 272 mm

(siguiente página)

Las iras de
Camandungo, 2ª

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.095
19 de julio de 1931
Aguada, tinta y grafito
sobre cartulina
338 x 437 mm

a.t.c.

Portada

Blanco y Negro, núm. 2.098
9 de agosto de 1931
Gouache y grafito sobre cartulina
500 x 386 mm

Sin título

ca. 1931
Tinta, *gouache* y grafito sobre cartulina
505 x 395 mm

Portada

ABC, núm. 9.038
10 de enero de 1932
Gouache, grafito y lápiz
negro sobre cartulina
506 x 405 mm

Portada

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.138
15 de mayo de 1932
Aguada, tinta y grafito
sobre cartulina
491 x 351 mm

Portada

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.142
12 de junio de 1932
Aguada, tinta y grafito
sobre cartulina
455 x 323 mm

Portada

ABC, núm. 9.284
12 de febrero de 1933
Collage de *gouache* y
grafito sobre dos papeles
360 x 291 mm

De la vida turista. Perfiles vascos

Blanco y Negro, núm. 2.197
23 de julio de 1933
Aguada, tinta, grafito y *gouache* sobre papel
393 x 338 mm

Desembarco

ABC, núm. 9.927
19 de marzo de 1935
Gouache y grafito sobre papel y sobre cartulina
393 x 319 mm

Portada

ABC, núm. 9.956
21 de abril de 1935
Collage de *gouache,* tinta y grafito sobre dos papeles
375 x 288 mm

Portada

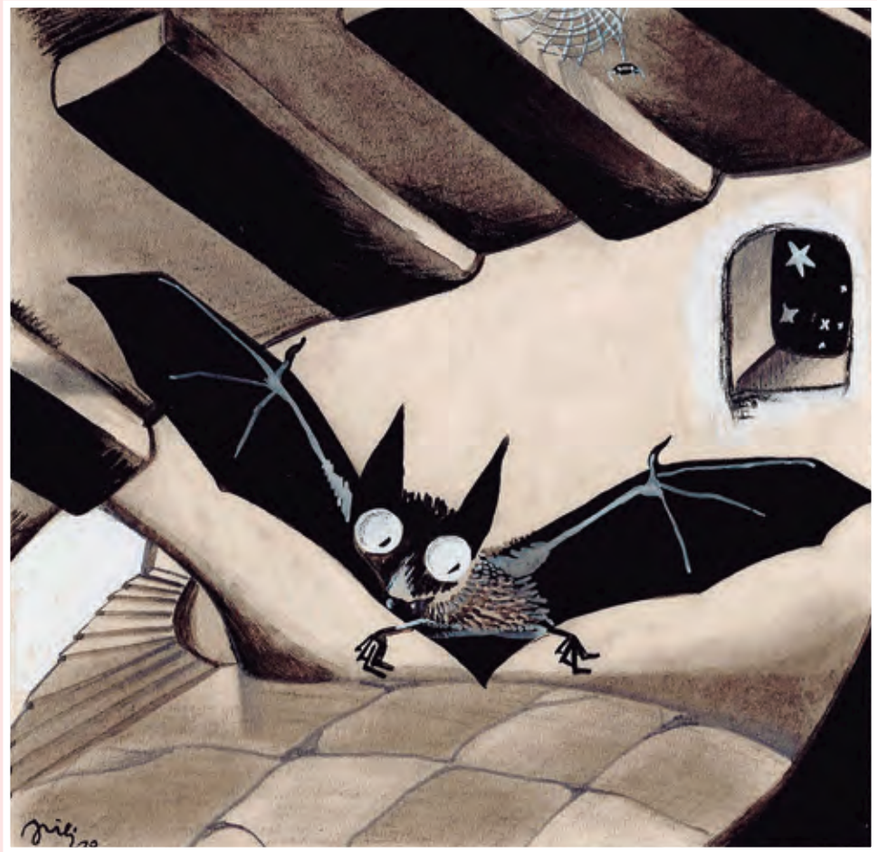
ca. junio de 1936
Gouache y grafito sobre cartulina
498 x 385 mm

Manuela Ballester

Portada

Blanco y Negro, núm. 2.005
20 de octubre de 1929
Gouache y tinta sobre
cartulina y sobre cartón
503 x 405 mm

Piti Bartolozzi



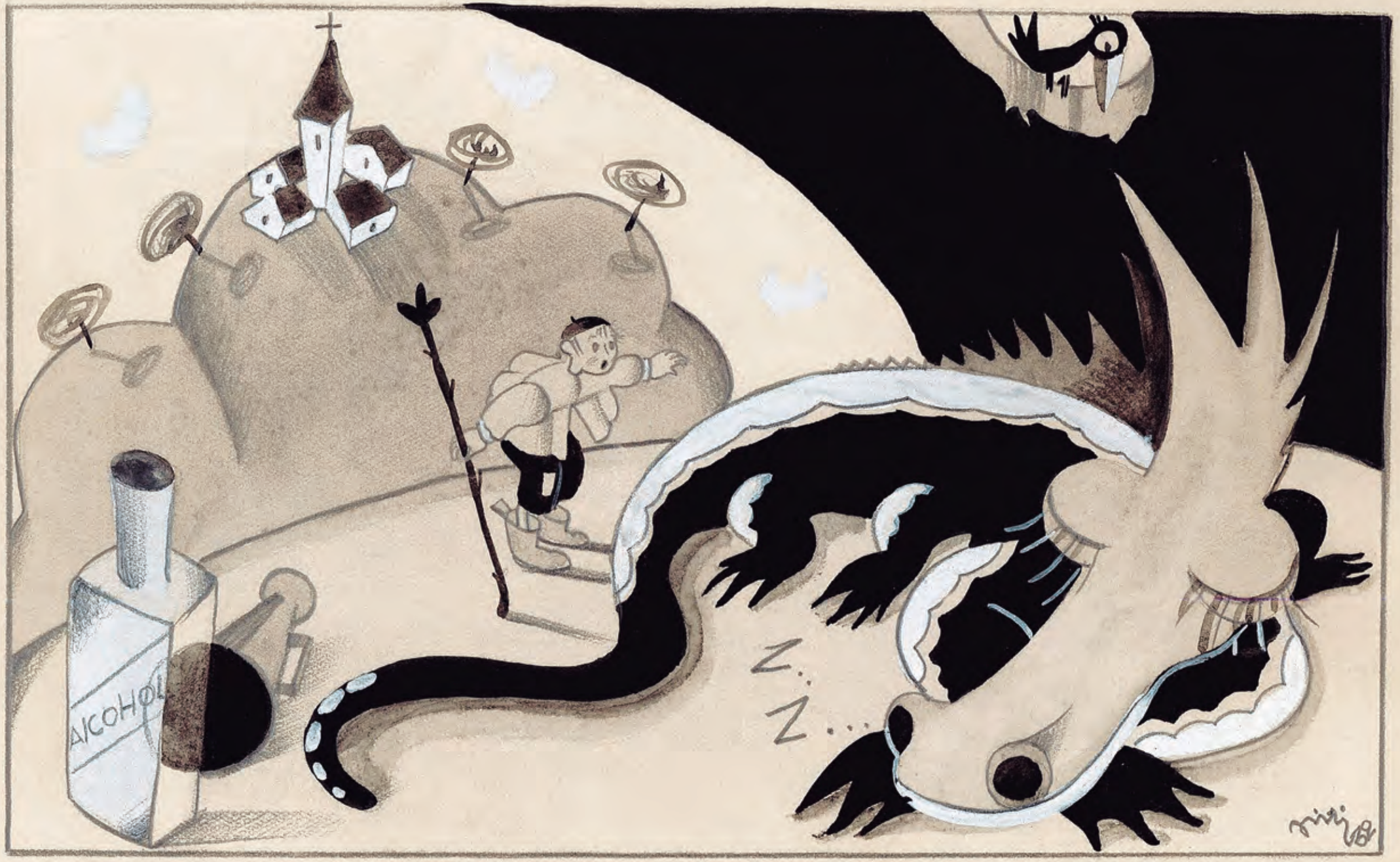
El murciélago, 1ª

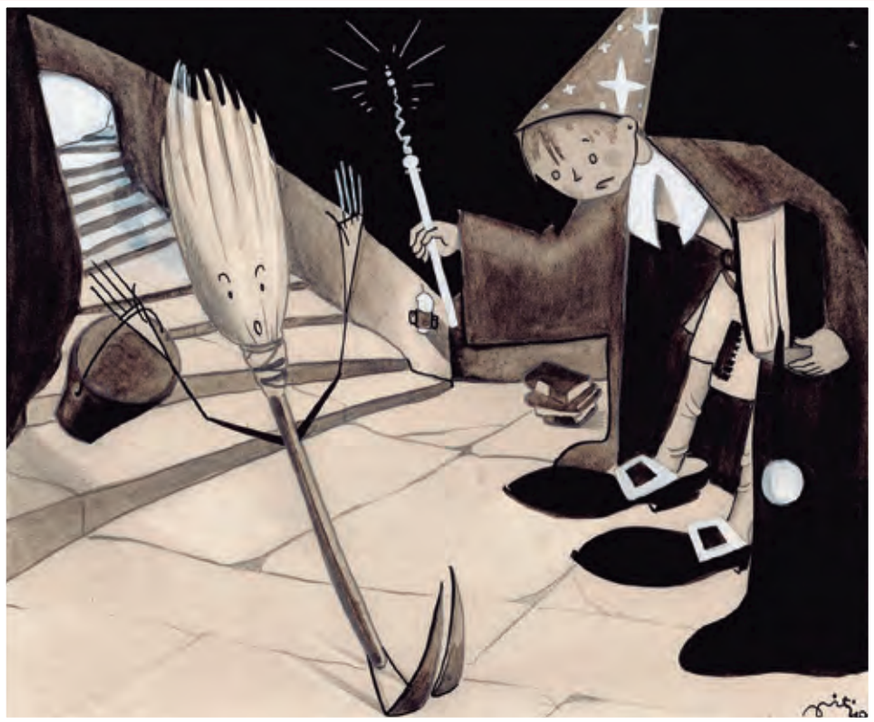
Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.146
10 de julio de 1932
Gouache y grafito sobre
cartulina
201 x 245 mm

(siguiente página)

El dragón de Villacabe-zotas

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.154
25 de septiembre de 1932
Gouache, tinta y grafito
sobre cartulina
173 x 241 mm


ALCOHOL
Z...
Z...



El aprendiz de mago, 2ª

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.155
2 de octubre de 1932
Gouache, tinta y grafito
sobre cartulina
180 x 227 mm

La gallinita parda, 2ª

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.156
9 de octubre de 1932
Gouache y grafito sobre
cartulina
323 x 247 mm

Piti Bartolozzi

Huelga de hadas, 1ª

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 2.161
13 de noviembre de 1932
Gouache, tinta y grafito
sobre cartulina
200 x 251 mm

María Rosa Bendala Lucot

Nati. Concurso de portadas

Blanco y Negro, núm. 2.260
11 de noviembre de 1934
Gouache sobre cartulina
311 x 245 mm

Lola Blasco

Colombina y Arlequín

Blanco y Negro, núm. 2.327
23 de febrero de 1936
Gouache sobre cartón
329 x 248 mm

Carmen

Sombreros de playa

ca. junio de 1936
Aguada de tinta y grafito
sobre cartulina
361 x 265 mm

Carmen

Sin datos
Acuarela y grafito sobre
cartulina
207 x 195 mm

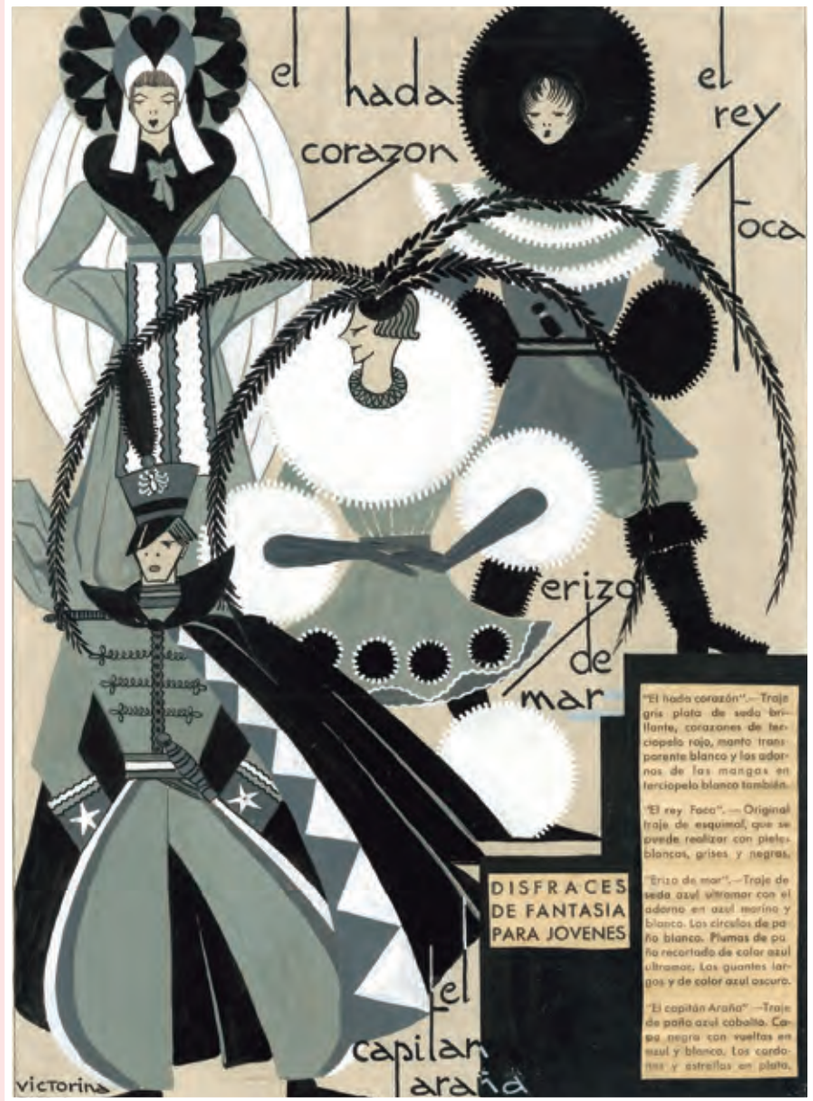
Cecy

ca. 1935
Gouache y grafito sobre
dos cartulinas
347 x 259 mm

Cecy

Sin datos
Gouache, grafito y lápiz de color sobre cartulina
377 x 255 mm

Victorina Durán



Disfraces de fantasía para jóvenes, 1ª

ca. enero de 1936
Collage de *gouache* y grafito sobre papel y sobre cartón
394 x 289 mm

Victorina Durán

El disfraz de fantasía para niños, 2ª

ca. enero de 1936
Collage de *gouache* y grafito sobre papel y sobre cartón
392 x 289 mm

Mª Pilar Gallástegui Badet

Otoño

Blanco y Negro, núm. 1.803
6 de diciembre de 1925
Gouache sobre cartulina
402 x 291 mm

Primavera

Blanco y Negro, núm. 1.811
31 de enero de 1926
Gouache sobre cartulina
401 x 292 mm

Mª Pilar Gallástegui Badet

Amigos

Blanco y Negro, núm. 1.971
24 de febrero de 1929
Gouache sobre cartulina
397 x 289 mm

Ofrenda de amor

Blanco y Negro, núm. 1.613
16 de abril de 1922
Tinta sobre papel
344 x 237 mm

Sin título

ca. 1921
Tinta sobre papel
343 x 240 mm

Maruja Mallo

Chuflillas de «El Niño de la Palma», Joselito en su gloria, seguidillas a una extranjera

ABC, núm. 8.697
9 de noviembre de 1930
Tinta, lápiz y acuarela sobre papel
175 x 289 mm

Estampas españolas, tipos de Ronda

Blanco y Negro, núm. 2.027
23 de marzo de 1930
Acuarela y grafito sobre cartulina
408 x 305 mm

Cantabria

Blanco y Negro, núm. 2.049
24 de agosto de 1930
Gouache y grafito sobre cartulina
407 x 310 mm

María Ángeles López-Roberts y Muguiro

Portada

Blanco y Negro, núm. 2.060
9 de noviembre de 1930
Acuarela, tinta y grafito
sobre papel
412 x 310 mm

Purificación Searle

Desconfianza

Blanco y Negro, núm. 2.189
28 de mayo de 1933
Lápiz de color sobre papel
y sobre cartulina
457 x 327 mm

Descanso

ABC, núm. 9.422
23 de julio de 1933
Gouache sobre cartón
350 x 270 mm

Antonietta

*ca.*1934
Acuarela y grafito sobre
cartón
330 x 245 mm

Madre zamorana

ABC, núm. 9.724
25 de julio de 1934
Gouache, acuarela y grafito
sobre cartulina
435 x 302 mm

Madre gallega

ABC, núm. 10.009
23 de junio de 1935
Gouache, acuarela y grafito
sobre papel
379 x 293 mm

Tipos españoles, carbajalina

ABC, núm. 9.896
10 de febrero de 1935
Collage de *gouache* y grafito sobre dos papeles
285 x 215 mm

El clima

ABC, núm. 19.355
31 de marzo de 1968
Acuarela y tinta sobre cartulina
414 x 316 mm

Delhy Tejero

La nube nubilla

ABC, núm. 19.234
11 de noviembre de 1967
Pastel, sanguina, *gouache*
y grafito sobre cartulina
418 x 295 mm

Rosario de Velasco

Carnavalina

ca. febrero de 1936
Acuarela y grafito sobre
cartulina
297 x 212 mm

Al amor de la lumbre

Blanco y Negro, núm. 1.698
2 de diciembre de 1923
Acuarela y tinta sobre cartón
442 x 314 mm

Viera Sparza

La estudiantina, 1º

Blanco y Negro, núm. 1.985
2 de junio de 1929
Gouache, tinta y grafito sobre dos cartulinas
261 x 202 mm

Viera Sparza

Tres hermanas, tres, 5ª

Blanco y Negro, núm. 2.053
21 de septiembre de 1930
Aguada de tinta, grafito
y *gouache* sobre papel y
sobre cartulina
242 x 261 mm

Portada

Blanco y Negro, núm. 2.054
28 de septiembre de 1930
Gouache, acuarela y
grafito sobre papel y sobre
cartulina
301 x 238 mm

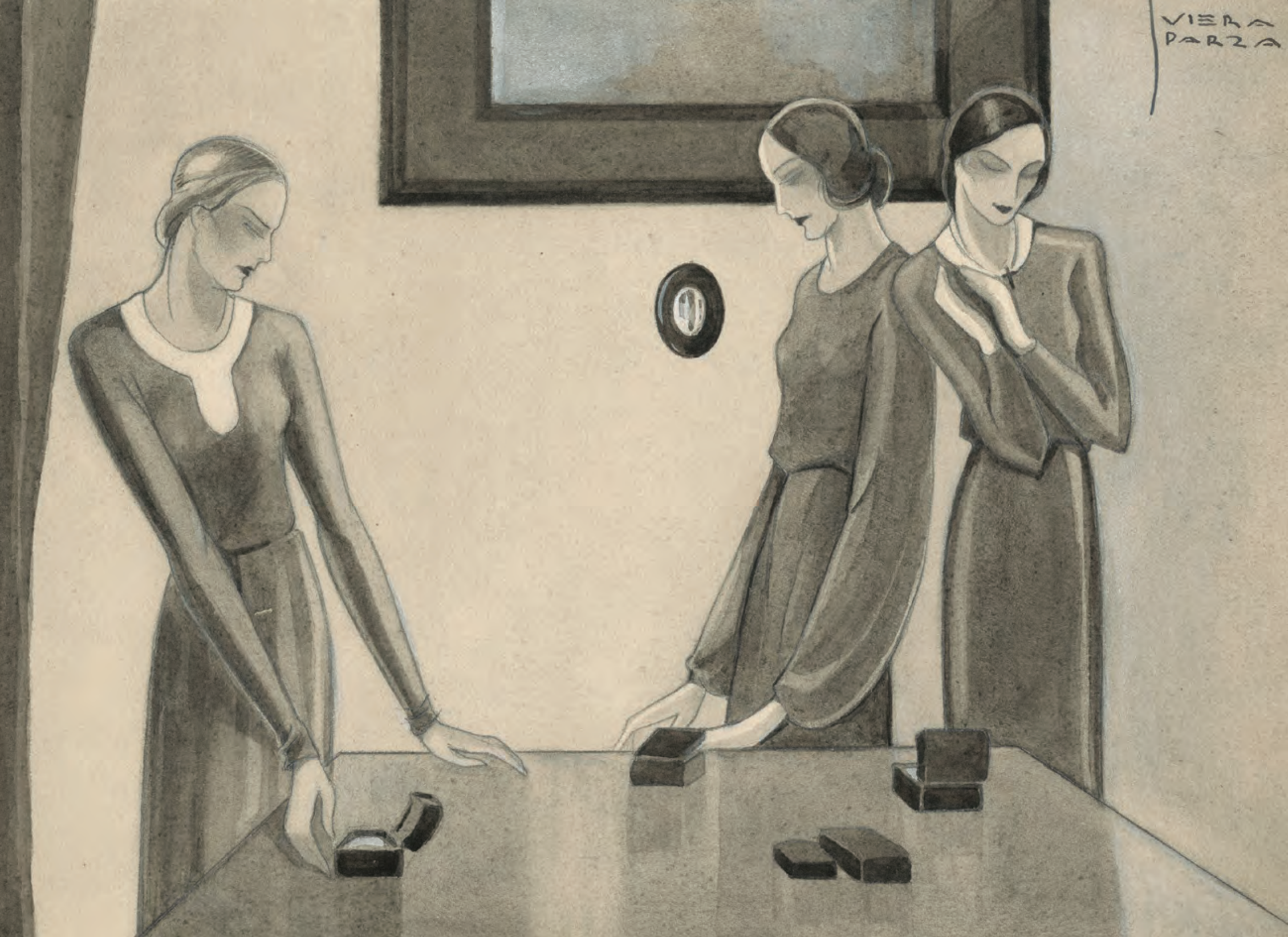
Elegía de otoño

Blanco y Negro, núm. 2.058
26 de octubre de 1930
Gouache y grafito sobre
papel y sobre cartulina
247 x 194 mm

(página siguiente)

Laura, Blanca y Beatriz o las cruces de papá

Blanco y Negro, núm. 2.141
5 de junio de 1932
Gouache y grafito sobre
papel y sobre cartulina
254 x 302 mm


VIERA
DARZA

De vuelta de la sierra

ABC, núm. 8.811
22 de marzo de 1931
Acuarela, *gouache* y
grafito sobre papel y sobre
cartulina
278 x 212 mm

Rojo

ABC, núm. 9.122
17 de abril de 1932
Gouache, acuarela y
grafito sobre papel y sobre
cartulina
412 x 310 mm

Estampas de hoy. Verano

ABC, núm. 9.217
7 de agosto de 1932
Gouache, acuarela y
grafito sobre papel y sobre
cartulina
370 x 285 mm

Virginia

ABC, núm. 15.668
27 de mayo de 1956
Gouache, acuarela y
grafito sobre papel y sobre
cartulina
374 x 277 mm

la posguerra.

Quinita, la trapisonda. Quinita va a ver a su abuela

Blanco y Negro, núm. 2.422
4 de octubre de 1958
Tinta y lápiz de color sobre cartulina
222 x 169 mm

Quinita, la trapisonda. Jaula de fieras

Blanco y Negro, núm. 2.431
6 de diciembre de 1958
Tinta y lápiz de color sobre papel
222 x 185 m

Ana María Badell

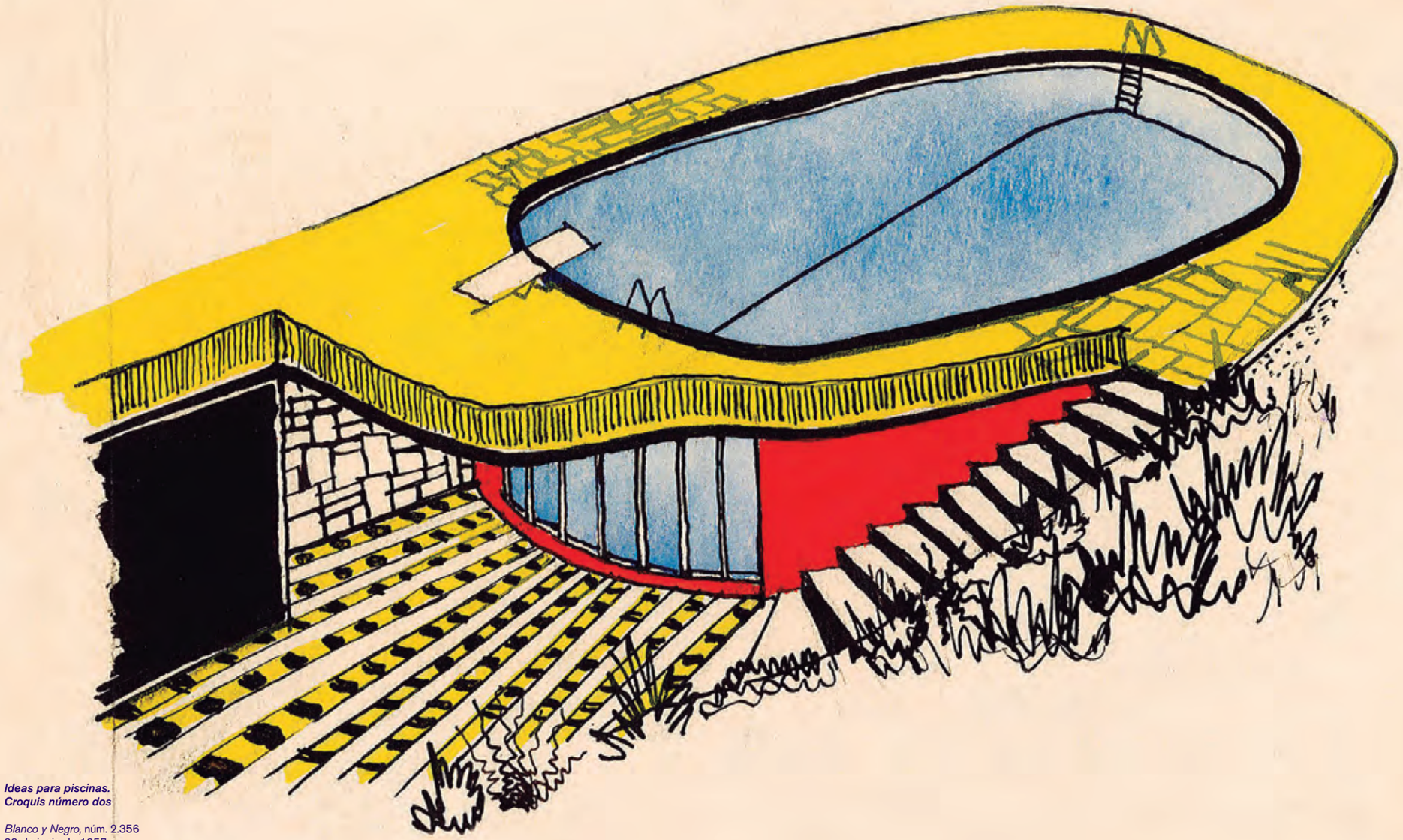
Quinita, la trapisonda. El NO-DO

Blanco y Negro, núm. 2.447
28 de marzo de 1959
Tinta y lápiz de color sobre cartulina
240 x 72 mm

Coti

Prepara la maleta para tu veraneo en el norte

Blanco y Negro, núm. 2.357
6 de julio de 1957
Collage de *gouache* y tinta sobre papel y sobre cartulina
391 x 306 mm



Ideas para piscinas. Croquis número dos

Blanco y Negro, núm. 2.356
29 de junio de 1957
Tinta y acuarela sobre cartulina
160 x 217 mm

Coti

Veraneo

«Labores»
Blanco y Negro, núm. 2.362
10 de agosto de 1957
Collage de tinta sobre
papel y sobre cartulina
332 x 150 mm

Coti

Un traje para cada momento, 1ª

Blanco y Negro, núm. 2.371
12 de octubre de 1957
Collage de *gouache* sobre
papel y sobre cartulina
276 x 217 mm

Coti

Para el otoño, camisas, 1ª

Blanco y Negro, núm. 2.372
19 de octubre de 1957
Gouache y tinta sobre cartulina
273 x 100 mm

Coti

Colecciones de París, 11ª

Blanco y Negro, núm. 2.375
9 de noviembre de 1957
Tinta sobre papel
282 x 120 mm

Coti

Así se visten las francesas, 6ª

Blanco y Negro, núm. 2.373
26 de octubre de 1957
Tinta y aguada sobre papel
219 x 127 mm

Coti

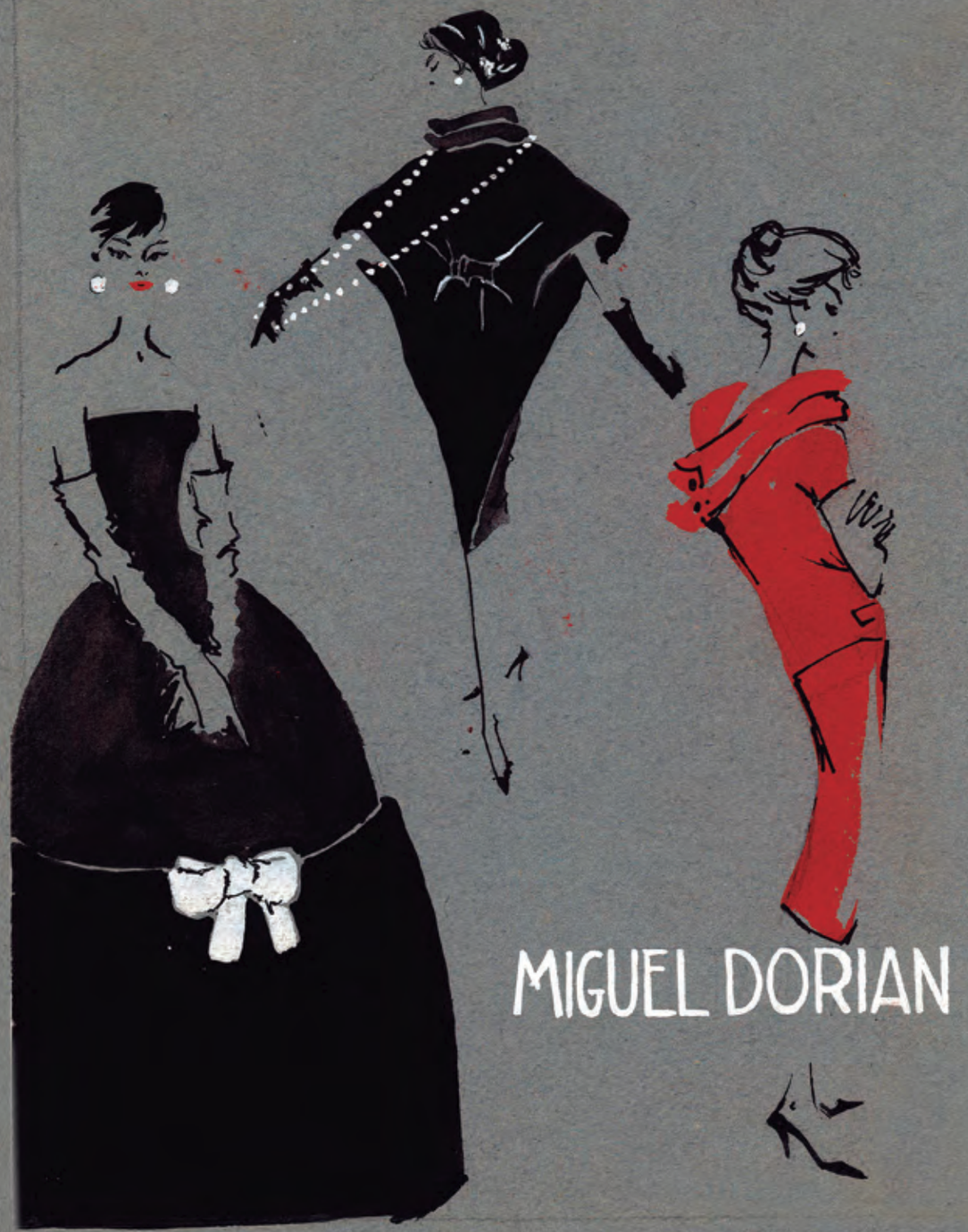
Sin título

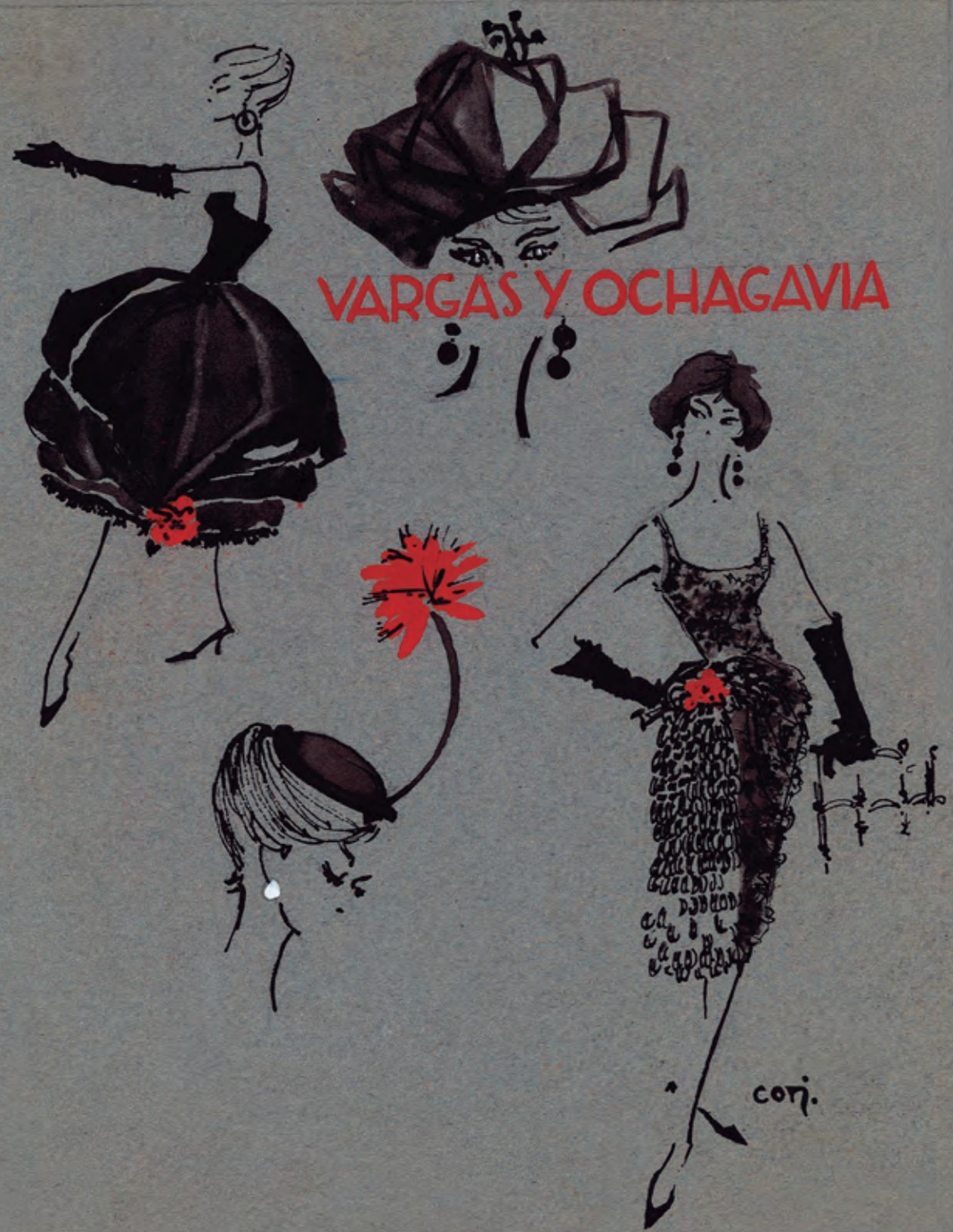
«Decoración»
Blanco y Negro, núm. 2.373
26 de octubre de 1957
Collage de *gouache* y tinta sobre cartulina y sobre papel
132 x 120mm

(página siguiente)

Detalles vistos en la colecciones de dos modistas españoles, 1ª y 2ª

Blanco y Negro, núm. 2.378
30 de noviembre de 1957
Gouache y tinta sobre cartulina
285 x 450 mm


MIGUEL DORIAN


VARGAS Y OCHAGAVIA
CORI.

Medias de lana para el invierno, 1ª

Blanco y Negro, núm. 2.380
14 de diciembre de 1957
Collage de *gouache* sobre varios papeles
282 x 222 mm

Medias de lana para el invierno, 2ª

Blanco y Negro, núm. 2.380
14 de diciembre de 1957
Collage de *gouache* y tinta sobre papel y sobre cartulina
286 x 224 mm

Coti

Un traje de vestir, 1ª

Blanco y Negro, núm. 2.381
21 de diciembre de 1957
Collage de tinta y *gouache*
sobre papel y sobre cartulina
305 x 229 mm

Coti

Sin título

«Modas»
Blanco y Negro, núm. 2.394
22 de marzo de 1958
Collage de tinta y *gouache*
sobre papel y sobre cartulina
285 x 230 mm

Coti

Las colecciones de París y la moda otoño-invierno 1959-1960, 7ª

Blanco y Negro, núm. 2.474
3 de octubre de 1959
Collage de *gouache* y tinta
sobre papel
282 x 224 mm

María Antonia Dans

La Tata, 1ª

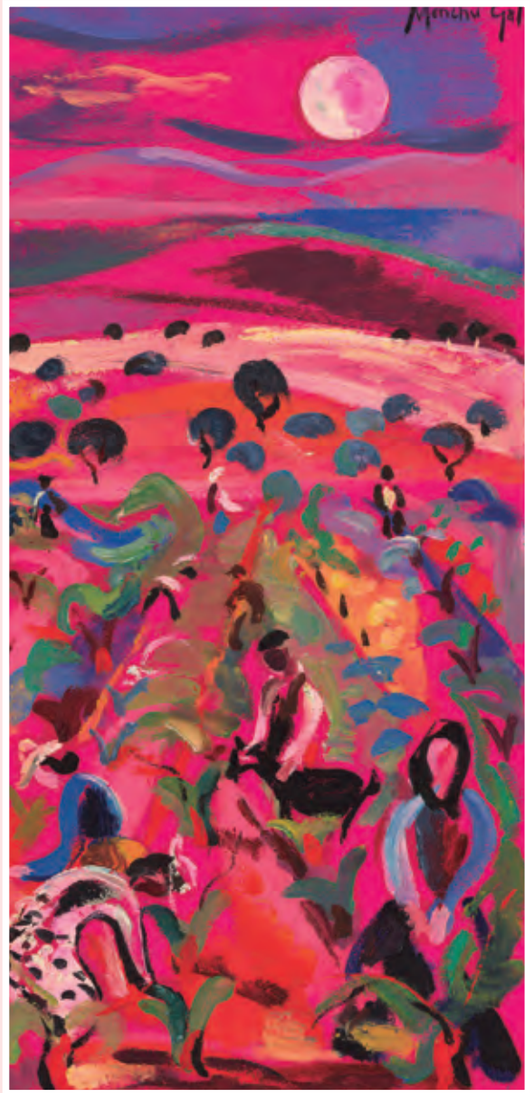
ABC, núm. 16.324
6 de julio de 1958
Gouache, tinta y grafito
sobre papel
335 x 258 mm
Cuento por Carmen Martín
Gaite

María Antonia Dans

La Tata, 2ª

ABC, núm. 16.324
6 de julio de 1958
Tinta y grafito sobre papel
335 x 274 mm
Cuento por Carmen Martín Gaite

Menchu Gal



Septiembre

ABC, núm. 15.853
30 de diciembre de 1956
Óleo sobre cartulina y sobre cartón
501 x 308 mm

Flores de temporada

ca. 1964
Tinta y acuarela sobre
cartulina
314 x 209 mm

Canto a La Coruña

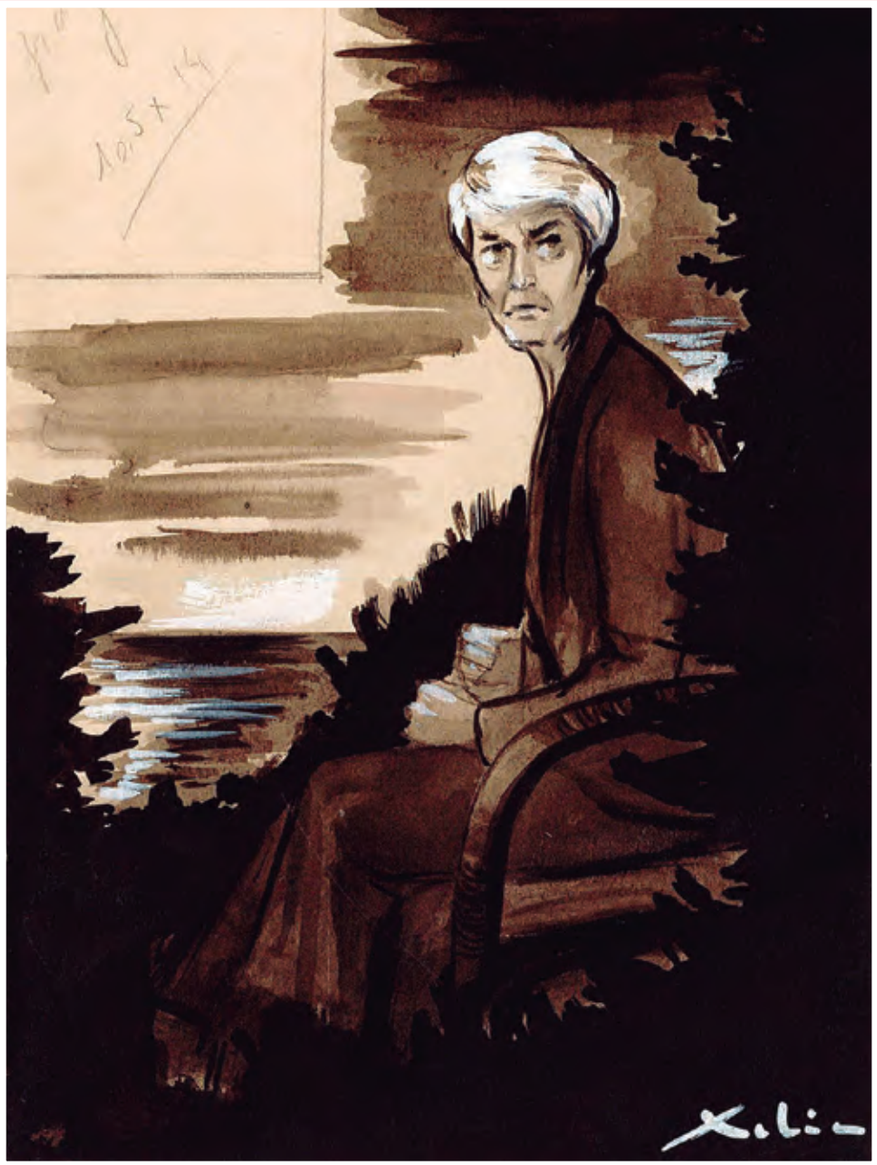
Sin datos
Tinta y acuarela sobre
cartulina
514 x 403 mm

Portada

ABC, núm. 15.830
2 de diciembre de 1956
Acuarela, tinta y *gouache*
sobre cartón
486 x 330 mm

Portada

ABC, núm. 16.789
3 de enero de 1960
Acuarela y *gouache* sobre
cartulina
500 x 343 mm



La entrometida, 10ª

ABC, núm. 16.580
3 de mayo de 1959
Tinta y *gouache* sobre cartulina
179 x 120 mm

La entrometida, 11ª

ABC, núm. 16.580
3 de mayo de 1959
Acuarela, *gouache* y tinta sobre cartulina
216 x 400 mm

(página siguiente)

La entrometida, 2ª

ABC, núm. 16.586
10 de mayo de 1959
Tinta, grafito y *gouache* sobre cartulina
200 x 270 mm

Pag. 677

23 x 16

El huracán, 5ª

ABC, núm. 17.350
22 de octubre de 1961
Gouache sobre cartón
323 x 167 mm

Anagnorisis, 3ª

ABC, núm. 17.971
20 de octubre de 1963
Acuarela sobre cartulina
355 x 190 mm
Cuento por Rafael López de Haro

aires nuevos.

Dragonheart

«Abecelandia»
Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 30.118
3 de mayo de 1998
Acuarela y grafito sobre papel
270 x 360 mm

Calamidades de arriba, gruñidos de abajo

«Abecelandia»
Blanco y Negro, núm. 3.839
24 de enero de 1993
Acuarela, tinta y lápiz de color sobre papel
320 x 240 mm

Hechizo de brujas

«Abecelandia»
Blanco y Negro, núm. 4.066
1 de junio de 1997
Acuarela, tinta y lápiz de color sobre papel
250 x 315 mm

Adriana Exeni

Asesinato en la sala de profesores

Gente Menuda
Blanco y Negro, núm. 3.648
28 de mayo de 1989
Acuarela y tinta sobre cartulina
244 x 163 mm

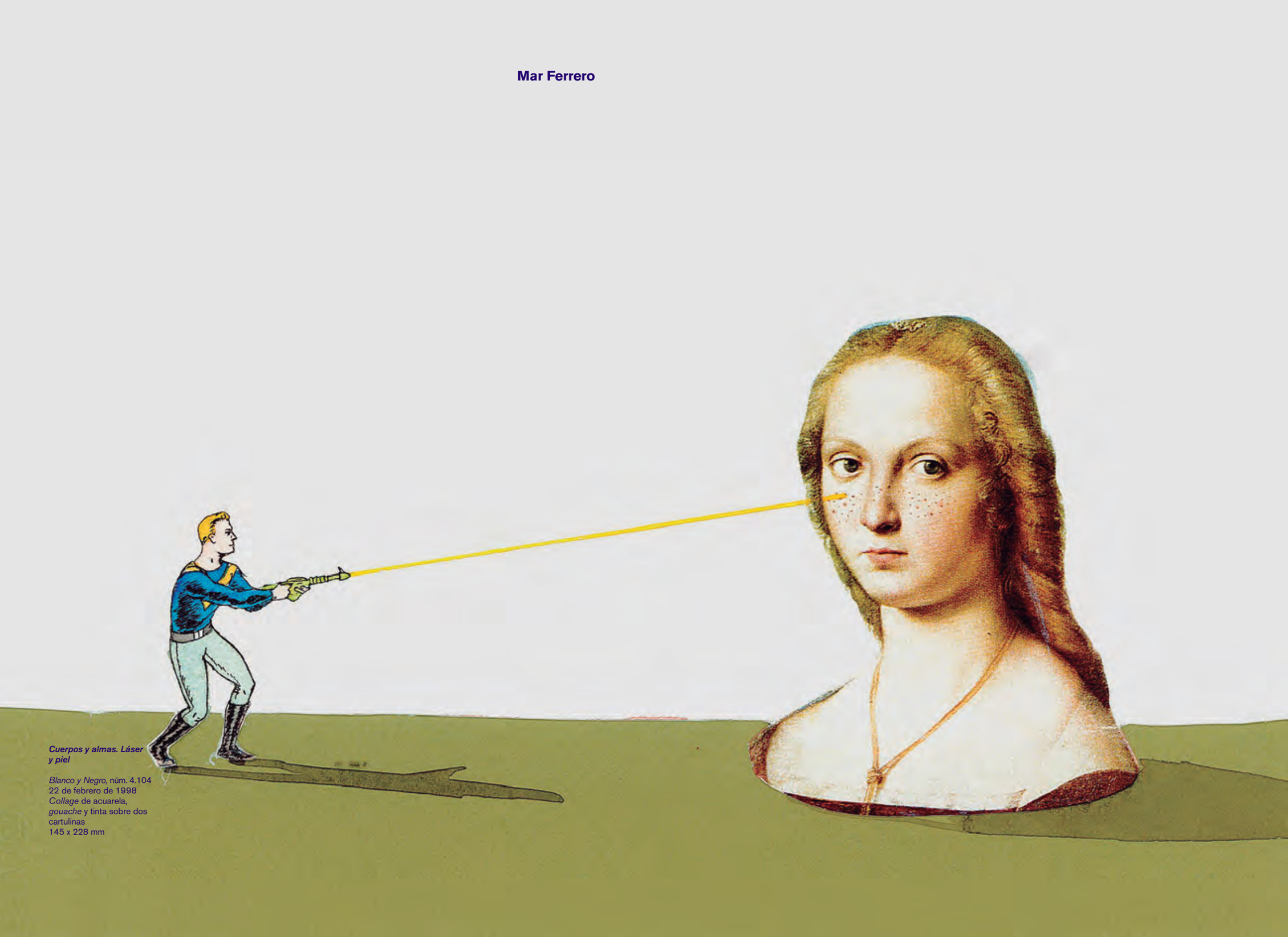
Mar Ferrero

Mujeres en la tercera edad: una vida de primera, 1ª

Blanco y Negro, núm. 4.102
8 de febrero de 1998
Collage de *gouache*, lápiz de color, tinta y grafito sobre papel y sobre dos cartulinas
225 x 155 mm

Mujeres en la tercera edad: una vida de primera, 2ª

Blanco y Negro, núm. 4.102
8 de febrero de 1998
Collage de *gouache*, lápiz de color, tinta y grafito sobre papel y sobre dos cartulinas
178 x 297 mm



Cuerpos y almas. Láser y piel

Blanco y Negro, núm. 4.104
22 de febrero de 1998
Collage de acuarela, *gouache* y tinta sobre dos cartulinas
145 x 228 mm

Azúcar moreno

ABC, núm. 26.718
9 de diciembre de 1988
Tinta y grafito sobre
cartulina
295 x 207 mm

Falla vuelve a Granada

ABC, núm. 27.533
13 de marzo de 1991
Tinta y grafito sobre
cartulina
298 x 210 mm

Mstislav Rostropovich

ABC, núm. 26.923
6 de julio de 1989
Tinta y grafito sobre cartulina
297 x 208 mm

San Sebastián, la mirada contemporánea

ABC, núm. 26.951
3 de agosto de 1989
Tinta sobre cartulina
296 x 210 mm

Febrerillo loco.
Almanaque, febrero

ABC, núm. 16.165
1 de enero de 1958
Gouache y tinta sobre cartulina
495 x 411 mm
Relato por Francisco de Cossío

La antena embrujada

ABC, núm. 16.634
5 de julio de 1959
Gouache y tinta sobre cartulina
427 x 435 mm
Cuento por Jesús de las Cuevas

Ana María Muñoz Reyes

Ese niño gordo a quien sus padres compraron un balón

ca. 1979
Óleo sobre cartulina
225 x 327 mm

Ana María Muñoz Reyes

Felicitación de Navidad 1989-90

ca. 1989
Óleo sobre dos cartulinas
700 x 510 mm

Isabel Uceda

Desigualdad y crisis económica

«Creación ética»
ABC Cultural, núm. 220
19 de enero de 1996
Collage de grabado sobre dos cartulinas
370 x 200 mm

Expedición a las selvas del cerebro

«Creación ética»
ABC Cultural, núm. 272
17 de enero de 1997
Collage de grabado sobre varias cartulinas
380 x 282 mm

Bibliografía zubiriana

«Creación ética»
ABC Cultural, núm. 284
11 de abril de 1997
Collage de grabado sobre dos cartulinas
381 x 287 mm

Créditos

Organización y edición

MUSEO ABC

Comisariado

MARTA GONZÁLEZ ORBEGOZO y **JOSEFINA ALIX**

Textos

JOSEFINA ALIX
MARTA GONZÁLEZ ORBEGOZO
MERCEDES REPLINGER
ÁNGELES CASO

Diseño y Comunicación

CANO ESTUDIO

Enmarcación

ESTAMPA

Impresión

EDELVIVES TALLERES GRÁFICOS

2ª edición
ISBN LIBRO DIGITAL:
978-84-121047-3-8

© de los textos:
sus autores.

© de las imágenes:
sus autores, propietarios
e instituciones de
procedencia.

© de la presente
edición:
Fundación Colección ABC

Agradecimientos

A JOSÉ IGNACIO ABEIJÓN; MARÍA TERESA ALARIO; MIRIAM ALZURI; CARMEN DE ARMIÑÁN SANTONJA; ALMUDENA DE ARTEAGA DEL ALCÁZAR; Mª LUISA BALSEIRO; ANA, GUILLERMO, ROSA Y EDUARDO BENDALA ÁLVAREZ DE TOLEDO; PEPA CERVIÑO; MARGA CLARK; FLOR DE MARÍA COSÍO DE ZANUTELLI; BELÉN DÍAZ DE RÁBAGO; ALFREDO ERÍAS; MARGARA FERNÁNDEZ; CARMEN FERNÁNDEZ APARICIO; ALBERTO FESSER PÉREZ DE PETINTO; TACIANA FISAC; CARMEN FLURIACH; PALOMA FRANCO GIL; ANTONIO GONZÁLEZ LEJÁRRAGA; LINDA HAMENT; HELENA HERRERA FEDUCHI; MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI; LAURA LUCAS; ROBERTO MANSBERGER; SONIA MANSBERGER LORDA; KARINA MAROTTA; JOSÉ ANTONIO MÍGUEZ; ÍÑIGO MORENO DE ARTEAGA; MARÍA PEREIRA; JUAN PÉREZ DE AYALA; ENCARNA PÉREZ DE PETINTO; ANABEL DEL PRADO; PALOMA DE RODA; GUILLERMO SEARLE HERNÁNDEZ; ANA SERRANO VELASCO; CECILIA VERDÚ HIJÓN; CIRO VERDÚ VERDÚ; ANDRÉS WALESSER.

Y A MARÍA TERESA PINILLA BLÁZQUEZ, PRESIDENTA DE LA ARCHICOFRADÍA VIRGEN DE LOS LIRIOS, ALCOY; MARÍA DOLORES BARREDA PÉREZ, DIRECTORA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE PINTORES Y ESCULTORES (AEPE); ENCARNACIÓN MARTÍNEZ CALERO, RESPONSABLE DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA CRUZ ROJA ESPAÑOLA; MAR PARRA MARTÍNEZ, CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL INAEM. MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE; GALERÍA GUILLERMO DE OSMA; JOSÉ MONTERO, DIRECTOR DEL INSTITUTO FRANCISCO AGUIAR, BETANZOS; MUSEO NACIONAL DEL TEATRO, ALMAGRO; MUSEO NACIONAL DEL TRAJE, MADRID; LUIS PEIDRO, PERIÓDICO EL NOSTRE CIUTAT, ALCOY Y AL SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN DE RADIO MADRID.

Patronato Museo ABC

Presidenta

SOLEDAD LUCA DE TENA GARCÍA-CONDE

Vicepresidente I

GONZALO SOTO AGUIRRE

Vicepresidente II

ENRIQUE DE YBARRA E YBARRA

Patronos de honor

AYUNTAMIENTO DE MADRID
COMUNIDAD DE MADRID

Patronos

MIGUEL ANTOÑANZAS ALVEAR
JOSÉ MARÍA DE AREILZA CARVAJAL
FERNANDO AZAOLA ARTECHE
SANTIAGO BERGARECHE BUSQUET
JESÚS CANO VÁZQUEZ
ELENA CUÉ CASTANEDO
CARLOS DELCLAUX ZULUETA
LUIS ENRÍQUEZ NISTAL
IGNACIO EYRIES GARCÍA DE VINUESA
JUAN CARLOS GUERRA ZUNZUNEGUI
BERNARDO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ
JOSÉ LLADÓ FERNÁNDEZ-URRUTIA
CATALINA LUCA DE TENA GARCÍA-CONDE
JAVIER MOLINA MONTES
BIEITO RUBIDO RAMONDE
JUAN VÁREZ BENEGAS
IGNACIO YBARRA AZNAR
SANTIAGO DE YBARRA Y CHURRUCA

Secretario

ENRIQUE BLANCO GÓMEZ

Vicesecretaria

AMPARO GONZÁLEZ MOLINUEVO

Directora

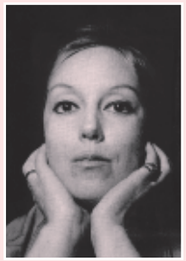
INMACULADA CORCHO GÓMEZ

biografías.

Laura Albéniz
p. 213

Amparo Brime
p. 238

Mª Pilar Gallástegui
p. 275



Maryan Ribas
p. 305

Petra Amorós
p. 215

Carmen
p. 241

Marga Gil Roësset
p. 278

Josefa Sagañoles
p. 309

Piedad Aréjula
p. 217

Cecilia Hijón
p. 242

Mª Ángeles López-Roberts
p. 284

Josefina Santonja
p. 311

Maruja Arroyo
p. 217

Coti
p. 244

Ceferina de Luque
p. 289

Teófila Sasiaín
p. 311

a.t.c.
p. 218

María Antonia Dans
p. 250

Madame Gironella
p. 290

Purificación Searle
p. 315

Ana María Badell
p. 223

Victorina Durán
p. 256

Maruja Mallo
p. 291

Dehly Tejero
p. 317

Manuela Ballester
p. 225

Adriana Exeni
p. 261

Aitana Martín Fernández
p. 296

Isabel Uceda
p. 325

Piti Bartolozzi
p. 230

Mar Ferrero
p. 264

Ana Muñoz Reyes
p. 301

Maroussia Valero
p. 327

Rosa Mª Bendala Lucot
p. 233

Mª Victoria Franco Bordóns
p. 267

María Nueve-Iglesias
p. 304

Rosario de Velasco
p. 331

Xelia
p. 340

Lola Blasco
p. 238

Menchu Gal
p. 268

Viera Sparza
p. 335

La fotografía de Albéniz procede de la Biblioteca de Catalunya.

La fotografía de Gallástegui procede de Todocolección.

Las fotografías de Amorós, Hijón, Feduchi, Gil Roësset, López-Roberts, Mallo, Santonja, Searle, Viera Sparza y Xelia han sido cedidas por las familias de las artistas.

Las imágenes de Durán, Exeni, Ferrero, Muñoz, Sagañoles, Uceda y Velasco han sido cedidas por las artistas.

Las fotografías de a.t.c., Badell, Bartolozzi, Bendala, Dans, Gal, Martín, Ribas y Tejero proceden del Archivo ABC.

Laura Albéniz Jordana

(BARCELONA, 1890 – 1944)

Hija del compositor Isaac Albéniz y de Rosina Jordana, el entorno en el que creció y se educó fue de una riqueza cultural abrumadora. Siempre al lado de su padre como hija, amiga y secretaria, hasta la muerte de este en 1909, Laura Albéniz vivió en un ambiente culto, refinado, exquisito, y cosmopolita.

Siguiendo los movimientos de la familia, su formación se inició en Londres alternando su residencia entre París, Niza y Barcelona, viviendo siempre rodeada de los más insignes músicos y artistas del París de la época. Fue autodidacta en el aprendizaje del dibujo y la pintura pero con grandes influencias de todo el entorno artístico en que se movía. Conocía la obra de los ingleses Beardsley y Whistler, vivía en el mismo ambiente de un Degas o un Toulouse Lautrec, se codeaba con la importante colonia de artistas españoles como Ramón Casas, Ignacio Zuloaga, José María Sert, Darío de Regoyos, Utrillo, Ismael Smith o Xavier Gosé. Este último, que tuvo un enorme éxito en el París de la *belle époque* como dibujante e ilustrador de modas, puede ser considerado como el único maestro de Laura Albéniz, de quien aprendió la gracilidad en la línea y una cierta influencia de dibujo japonés en las composiciones de sentido diagonal muy dinámicas que, por otra parte, practicaban Degas y otros impresionistas.

La amistad con Darío de Regoyos, tan vinculado a Bélgica, le facilitó su primera exposición individual en 1906, en el Musée Moderne de Bruselas, todo un hito para una muchacha de dieciséis años. Presentó una serie de dibujos y acuarelas que recibieron buenas críticas y se tildaron de «divertidos» y «espirituales».

En 1907 realizó una exposición conjunta con Ismael Smith en el establecimiento de muebles de Josep Ribas en la plaza de Cataluña de Barcelona y nuevamente la crítica fue unánime en sus alabanzas calificándola de «niña prodigio». Expuso pasteles y acuarelas de figuras femeninas con aspecto elegante, juvenil y cosmopolita, probablemente realizados durante el veraneo en Niza, resaltándose la representación de la mujer joven y moderna con un aire parisiense. En este mismo año comenzó su faceta como genial ilustradora al componer los dibujos para las ediciones de *La aldea ilusoria* y *El peregrino ilusionado* de Gregorio Martínez Sierra que se publicarían en 1908.

La muerte de su padre, en 1909, su pilar fundamental y el de toda la familia, trastocó completamente su existencia aunque supo sobreponerse y continuar, durante toda su vida, la correspondencia y la verdadera amistad con toda la pléyade de artistas y músicos que siempre la rodearon.

En 1911 participó en una exposición conjunta con Ismael Smith, Mariano Andreu y el canario Néstor, en las salas del Fayans Catalá. La muestra tuvo una amplia repercusión por la juventud de los artistas, por su cuidado catálogo y por el atrevimiento en el montaje. Los dibujos de Laura Albéniz, para algún crítico, evocaban un cierto aire trágico a lo Toulouse-Lautrec y algo perverso a lo Aubrey Beardsley, con un exquisito manejo del dibujo y una modernidad que sorprendía como el paso a un arte de nuevo signo.

En 1914 tuvo lugar una gran individual en las Galerías Dalmau donde se pudo apreciar una mayor madurez en su obra realizada en París, después de haber trabajado durante un tiempo en el estudio del pintor Maurice Denis. Presentó unos cincuenta dibujos, aguadas y pasteles, en un conjunto donde, dejando un poco de lado su temática anterior, mostraba un amplio repertorio de sevillanas, manolas, gitanas y bailaoras dibujadas durante un viaje a Sevilla en una especie de homenaje a la música de su padre.

Muy amiga de Eugenio d'Ors, en una relación de mutua admiración, se vio influida por el espíritu noucentista y, aunque en algún momento la estilización de sus dibujos dejó paso a un tipo de figura más rotunda, siguiendo el tipo «mediterraneísta» que propugnaba d'Ors, ella siguió su propia personalidad de mujer moderna, decidida e inteligente. En 1915, en sus diarios inéditos, escribía: «Acabo de leer por centésima vez la Ben Plantada Es un libro que me gusta tan de veras que quisiera haberlo escrito. Gozo realmente leyéndolo, aunque ella y su manera de ser no acaban de convencerme, yo quisiera saber el porqué en España, la mujer de su casa, la mujer buena para un hogar; la "Madre", tiene que ser forzosamente beata e ignorante y si es hermosa, muy callada». Estas sabias palabras pueden darnos una buena idea del espíritu nuevo y de la idea de la mujer que animaba la personalidad de Laura Albéniz.

En 1918 contrajo matrimonio con un militar mallorquín, Vicente Moya Francés, en una unión deseada y feliz y, aunque durante algunos años tuvo que seguir algunos periplos según los destinos de su marido, finalmente su residencia quedó establecida en Barcelona. Madre de un hijo y una hija y ama de casa, no obstante ella siguió con su carrera de ilustradora y con una amplia vida social y cultural, manteniendo semanalmente en su casa una tertulia de intelectuales y artistas.

A partir de 1919 se intensifica su actividad como ilustradora y durante los años siguientes la encontramos como colaboradora asidua de las revistas *D' Ací D' Allá, La Esfera, La Gaceta Literaria, Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro*. Realiza también algunos ex-libris e ilustra varias obras de Eugenio d'Ors aunque la culminación de sus grandes dotes como dibujante se manifiesta en las ilustraciones para las *Elegías* de Eduardo Marquina que primorosamente editó la casa Gustavo Gili en 1935. Los cuarenta y un dibujos y puntas secas que realizó para esta obra pudieron verse expuestos al gran público en una muestra que, en ese mismo año, se organizó en las Galerías Syra de Barcelona.

La guerra civil supuso un tremendo golpe para Laura Albéniz, primero con el encarcelamiento en una checa de Barcelona de su marido y, ya en el año 1939, con la terrible muerte de su hijo de la que nunca pudo llegar a recuperarse. Siguió manteniendo sus amistades pero su vida ya nunca fue la misma, su salud se fue quebrantando y murió, todavía joven, de un fatal cáncer de pulmón. Dejaba atrás una extensa obra y una importantísima correspondencia con grandes personalidades de la música y del arte. **J. A.**

Petra Amorós Domaica

(SEVILLA, *CA.* 1895 – MADRID, *CA.* 1952)

Nació en Sevilla, hija de Antonio Amorós Díaz, interventor de la Real Fábrica de Tabacos, y de Petra Domaica. El matrimonio tuvo siete hijos: Josefina, cantante, de breve carrera pues murió joven de tuberculosis; Pilar; Petra; Lola, notable pintora; Natividad, con estudios de música (tocaba el violín pero lo dejó para cuidar de la familia), fue la única que se casó. Los varones eran Enrique, que trabajó para los Talleres Rieusset en Barcelona, y Antonio.

En 1918 muere el padre, y su viuda e hijos dejan Sevilla para instalarse en Madrid. Petra tiene entonces alrededor de veintitrés años y vive en un ambiente familiar culto. No hay certeza de dónde aprendió a dibujar; probablemente recibiría clases

particulares de algún pintor, cosa común en la época (su hermana Lola acudía al estudio de Sorolla). Se sabe que solía hacer trabajos como delineante.

Los primeros dibujos de modelos para labores de Petra Amorós se empiezan a publicar a finales de 1926, aproximadamente, en la revista *Blanco y Negro*, dentro de la sección titulada *«La mujer y la casa»*. Firma P. Amorós o Petra Amorós en dos tipos de colaboraciones muy distintas: en unos casos son modelos sencillos para bordar ropa de niños, objetos decorativos o lencería, y en otros son descripciones literarias sobre tipos de bordado histórico o étnico, con fotografías y/o dibujos de muestras.

Los motivos que presenta en *Blanco y Negro*[107] están dibujados con claridad y se acompañan de la explicación detallada para realizarlos, a veces desde el lado práctico y otras desde el cultural, como se ha visto. Para la revista semanal *El hogar y la moda* colabora en ocasiones, como el 25 de enero del 33 («Dibujo para cojín») o el 25 de febrero de 1933 («Dibujo para una cenefa rusa»). Dicha revista publica periódicamente anuncios del número siguiente de *Labores del Hogar* (de los mismos propietarios) en los que se comprueba la colaboración intensa de Petra Amorós.

En 1933 Petra colabora asiduamente en la revista mensual de modelos *Labores del Hogar*[108]. Sus dibujos, de líneas claras, tienen un aire más moderno que las delicadas ilustraciones de figura que aparecen en otras páginas. Parece probable que *Labores del Hogar* se publicara hasta 1936 o poco antes; el número de agosto de 1935 lleva portada (?), contraportada y dos láminas interiores de Petra Amorós.

En enero de 1939 está documentada como mecanógrafa en la Sección de Compras de la Inspección General de Abastecimientos en Madrid. Poco después marchó a Francia, de donde regresó a España en 1941. Durante algún tiempo vivió con su hermano Antonio, que fallece en un desgraciado accidente doméstico. Petra quedó muy afectada por su pérdida; en sus últimos años pasó estrechez y serias dificultades para trabajar[109]. **M. G. O.**

107/ «Un bordado popular austrohúngaro», *Blanco y Negro*, 13 de febrero de1927. pp. 88-89; «Un bordado andaluz», *Blanco y Negro*, 10 de junio de 1928. pp. 78-79; «Punto de Cataluña», *Blanco y Negro*, 5 de agosto de 1928. pp. 82-83; «Para los peques: Ropitas bordadas», *Blanco y Negro*, 22 de diciembre de 1929. p. 97. *«Encajes hechos a bolillos», Blanco y Negro,* 26 de octubre de 1930. pp. 98-99; *«Mantelitos de té bordados con dibujos japoneses», Blanco y Negro,* 5 de abril de 1931. pp. 96-97.

108/ Esta revista, editada en Barcelona por los editores del importante semanal *El Hogar y la Moda*, y dirigida al igual que éste por Tomás Gutiérrez Larraya, tenía una veintena de páginas con interesantes modelos en blanco y negro, que en la portada, contraportada, doble página central y suplementos encartados podían ir a varias tintas. Algunas de las otras colaboradoras frecuentes en estos años eran María de Guzmán, Elisenda Mirall y Anita Planas. En 1933 Petra Amorós aporta uno o dos modelos en cada número, con la única excepción del mes de mayo.

109/ Agradecemos vivamente las informaciones sobre la vida personal de Petra Amorós que nos han proporcionado su sobrino Roberto Mansberger Amorós y su sobrina nieta Sonia Mansberger Lorda.

Piedad Aréjula

(¿? *CA.* 1911 - MADRID, 1999)

Después de muchísimos e infructuosos esfuerzos ha sido completamente imposible encontrar algún dato sobre esta artista, exceptuando la fecha de su muerte. Solamente podemos aventurar que fuera hermana del escultor Hugo Aréjula, nacido en Baracaldo y que fue reiterado asistente en algunas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Salones de Otoño de Madrid.

A juzgar por los dibujos pertenecientes a la Colección ABC, Piedad Aréjula fue una buena ilustradora inspirada en las modernas tendencias *art déco* y con un cierto sentido humorístico. Sus diseños, alegres y divertidos, nos muestran una joven moderna muy a la moda, con un pitillo en la mano, pelo a la *garçonne* y un modelo de pijama de estar en casa que se veía en las grandes actrices de cine y en las páginas de moda femenina más prestigiosas del momento. Esa composición, en la que destaca la gran forma geométrica de una puerta de interior, muy al estilo *déco*, nos sugiere a una artista que debía de estar atenta a las tendencias modernas del diseño. El dibujo de las dos muchachas bailando, en divertidas contorsiones y brillantes colores, una de ellas disfrazada de hombre y la otra con falda cortísima, suponía todo un atrevimiento y una valentía que no merecía el absoluto olvido de Piedad Aréjula. **J. A.**

Maruja Arroyo

(SIN DATOS)

Ante la imposibilidad de encontrar más datos sobre Maruja Arroyo, tan solo hemos podido deducir que fue una de las animosas mujeres jóvenes que se aventuraron a entrar en el mundo de la ilustración en el primer tercio del siglo XX. Así parece demostrarlo una fotografía, en el diario *La Libertad* de marzo de 1933, en la que aparece como asistente a uno de los numerosos bailes que organizaba la Unión de Dibujantes Españoles, la muy activa U.D.E. a la que pertenecieron muchas de las ilustradoras que componen los fondos del Museo ABC.

El dibujo que exponemos, *Puerto de África,* publicado a toda página en el diario *ABC* del 9 de junio de 1935, parece una escena de costumbres pero con un

cierto elemento misterioso. Nos recuerda las ilustraciones de novelas de aventuras con un toque de exotismo, acentuado por el minarete de una mezquita que se difumina en la lejanía y con una buena representación del esfuerzo que hacen los hombres al izar la carga, subrayado por la brillante perspectiva que parece elevar la cubierta de la nave. La fidelidad de la representación podría llevarnos a sospechar que fuera una escena vivida en primera persona, que Maruja Arroyo, quizá, hubiera vivido en Tánger, o en Ceuta, o en algún puerto del norte de África.

La dama del armiño de 1936 nos lleva a un mundo muy diferente, el de la ilustración de modas, mucho más conciso y esquemático, con evidentes referencias cinematográficas a un moderno ambiente *chic.* **J. A.**

a.t.c. – Ángeles Torner Cervera

(SAN POL DE MAR, BARCELONA, 1907 - BURGOS, 1958)

A pesar de ser una de las más destacadas y prolíficas ilustradoras de la primera mitad del siglo XX, una mujer que desarrolló un trabajo pionero en el campo de la ilustración gráfica, especialmente en el ámbito del dibujo de modas, dando una imagen perfecta de la joven moderna y cosmopolita que definió buena parte de la iconografía femenina de los años 30, Ángeles Torner Cervera sigue teniendo todavía un halo de enigma a su alrededor.

Siguiendo el concienzudo y buen Trabajo de Fin de Máster de María Isabel Reviejo Jiménez, conocemos ya muchos datos sobre Angelines Torner pero, debido a su personalidad retraída, tímida, alejada de cualquier actividad pública y casi con deseos de anonimato, son muchas las lagunas de su biografía que aún quedan pendientes de descifrar.

Ángeles Torner Cervera, que firmaba como a.t.c. en mayúsculas o en minúsculas, con puntos o sin ellos, a veces formando un logotipo, y que familiarmente se llamaba Angelines, fue la segunda de los seis hijos de Emilio Torner Piñol, acomodado comerciante catalán, y de la mallorquina Francisca Cervera Esteve. Al año de su nacimiento, la familia se trasladó a vivir a Bilbao y a mediados de los años veinte se instalaron en Zarauz, lugares donde se desarrolló casi toda su vida hasta que, en 1936, Ángeles Torner se asentó definitivamente en Madrid.

Nada sabemos de su formación pero residiendo en Bilbao durante su niñez y adolescencia, no sería extraño que quizá recibiera algunas enseñanzas en la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad, institución que había formado a grandes artistas vascos y que en aquellos momentos acogía al incipiente Museo de Bellas Artes. Bilbao era entonces una pujante ciudad industrial, con importantes lazos comerciales con Inglaterra que hicieron de ella una urbe moderna y cosmopolita en la que florecía una burguesía culta y refinada que favoreció sustanciales avances artísticos y un amplio desarrollo del *art déco.*

Se inició en el dibujo de manera autodidacta, ilustrando un periódico que confeccionaban ella y sus hermanos como entretenimiento y para el consumo estrictamente familiar. A pesar de los halagos de su familia ella siempre se negaba a enseñar sus dibujos y fueron, precisamente sus hermanos, quienes se decidieron a enviarlos a Madrid, a la redacción de *Blanco y Negro,* sin que ella lo supiera. Lejos de caer en una papelera, la revista se decidió a publicarlos dando nacimiento a la que sería una de las más importantes ilustradoras de Prensa Española durante muchísimos años de trabajo en *ABC, Blanco y Negro* y el suplemento infantil *Gente Menuda.* a.t.c. se convirtió en una de las firmas indispensables en la ilustración de las páginas de moda que *Blanco y Negro* cuidaba de manera muy especial. Fue difusora de un tipo de modelos femeninos plenamente imbricados en la más estricta modernidad realzando una figura de mujer elegante, dinámica, deportista y cosmopolita, lo mismo al volante de un automóvil que viajando en transatlánticos, en cacerías, jugando al golf, en el hipódromo, esquiando o en las playas de moda. Eran atléticas, delgadas, muy estilizadas, dando forma a un nuevo estilo que ha venido calificándose de mujeres «thirties» o las «flappers», a veces con rasgos un tanto viriles, acentuados por un buscado geometrismo, no solo en las siluetas sino también en los ropajes, con claras evocaciones al *art déco,* realizados en base a líneas rectas y oblicuas y a grandes planos.

Es evidente que a.t.c. tuvo que haber leído y estudiado las ilustraciones gráficas de revistas francesas, inglesas y americanas, tuvo que haber viajado por diferentes países aunque solamente nos consta su debilidad por la pintura y escultura italianas y varios viajes a Roma y Florencia. Cuando sus primeros dibujos llegan a la redacción de *Blanco y Negro,* Ángeles Torner ya residía en Zarauz y desde allí realizaba sus envíos que comenzaron a publicarse a finales de 1926, con una periodicidad casi semanal, y que llegaron a constituir la riquísima colección de casi trescientos dibujos que atesora el Museo ABC. Probablemente tendría que desplazarse a Madrid con una cierta frecuencia y pisaría los pasillos y las redacciones del semanario pues era

bien conocida por sus compañeros y gozaba de prestigio y del afecto de los que allí trabajaban. Sin embargo, su natural retraimiento y su necesidad de pasar inadvertida hacen que sean casi inexistentes las noticias sobre ella, solamente hablaban sus obras e, incluso estas, casi de perfil al utilizar simplemente sus iniciales.

No obstante, hemos podido constatar que en mayo de 1928, recién llegada a Madrid, asistió a un concierto en los salones de la «Protección al Trabajo de la Mujer» en el que se dieron cita señaladas representantes de la aristocracia y de la alta burguesía madrileñas. Este dato nos hace suponer que Ángeles debía de moverse cómodamente en estos ambientes aunque no los frecuentase con asiduidad, de hecho, todo en su obra nos indica que era perfecta conocedora de las costumbres y los atavíos de quienes acudían a las reuniones, los salones de té o los bares y restaurantes de moda, tanto en la capital como en el Zarauz donde residía en el que, durante los meses de verano, se daban cita numerosos representantes de la alta sociedad. Resulta significativa esta presencia en un acto de la «Protección al Trabajo de la Mujer», sección de la aristocrática y elitista «Unión de Damas Españolas del Sagrado Corazón», cuya cabeza más visible era María de Perales y González Bravo, la redactora de modas, por excelencia, del *Blanco y Negro* que firmaba con el pseudónimo de «Condesa d'Armonville». A partir del momento en que a.t.c. comienza a trabajar para la revista todas las crónicas de la «Condesa d'Armonville» iban ilustradas, además de con fotografías, con los maravillosos dibujos de Ángeles Torner para los que siempre tenía palabras de elogio.

Es en el mes de julio de este mismo 1928 cuando se publican dos ilustraciones de moda que tienen como fondo sendas pinturas de Goya en las paredes del Museo del Prado, *La gallina ciega* y el retrato de *Tadea Arias de Enríquez.* Al parecer a.t.c. dedicó mucho tiempo a realizar copias de los grandes maestros del museo como método de aprendizaje y se dice que también pudo recibir algunas lecciones del gran pintor Daniel Vázquez Díaz, uno de los más importantes introductores de las corrientes vanguardistas en el panorama artístico español. Sin embargo, nunca tuvo interés por la práctica de la pintura de caballete dedicando toda su carrera, en exclusiva a la ilustración gráfica. De hecho tan solo participó en dos exposiciones, a lo largo de toda su vida, presentando dibujos originales de sus ilustraciones. En 1934 concurrió a la *Tercera Exposición de artistas vascongados,* organizada por la Junta del Museo de Arte Moderno de Bilbao, mostrando una acuarela, *Cazadores de mariposas,* que fue adquirida por el museo, y dos dibujos. En su exagerado deseo de anonimato su nombre casi aparecía oculto, figurando

como «A. T. Cervera», en el catálogo de la exposición. La segunda vez fue en 1939, recién acabada la guerra civil, cuando presentó ciento un dibujos en la *Exposición de pintura, escultura y arte decorativo* que, patrocinada por la Diputación de Vizcaya, tuvo lugar en los salones del Hotel Carlton de Bilbao. En esta ocasión figuraba en el catálogo como «Ángeles Torner».

En 1927, siempre en la revista *Blanco y Negro* realiza la serie *Siluetas de la moda;* entre 1928 y 1929 su trabajo se dedica a las *Crónicas de moda* y de 1929 a 1931 ilustra una especie de historieta titulada *Kay… jeune fille al día* en la que ella misma escribe los comentarios a los dibujos que van narrando la vida de *Kay,* en realidad Cayetana, una joven de la alta sociedad que se pasea por España y Escocia, que hace deporte, asiste a fiestas, cócteles y restaurantes, haciendo gala de un lujoso y exclusivo tren de vida, hasta el día de su gran boda.

A partir de 1930, y hasta 1932, comienza a ilustrar portadas y cuentos infantiles para *Gente Menuda* con una desbordante fantasía y múltiples registros gráficos, alejados de toda gazmoñería y que pueden oscilar entre un estilo «nueva objetividad» y ciertos guiños al expresionismo cinematográfico de un Serguéi Eisenstein. En 1931 diseñó la portada de la primera novela, autoeditada, del incipiente escritor Darío Fernández Flórez, *Inquietud,* en un gesto de reconocimiento a la entrañable amistad que siempre le unió con el novelista.

Por estas fechas comienza también a trabajar para el diario *ABC* en una colaboración que se extendería desde 1933 hasta 1957 destacando hasta once portadas en las que, al estar permitido el color, despliega un fantástico cromatismo y una libertad estilística de gran calado permitiéndonos encontrar a una artista que ha aprendido a manejar el cubismo, el futurismo, el simultaneísmo y el surrealismo.

a.t.c. se convirtió en ilustradora emblemática de todas las publicaciones de *Prensa Española* y comenzó también a iluminar las novelas por entregas que se publicaban semanalmente. La primera de ellas fue *Un adán y algunas evas,* de Concordia Merrel, pseudónimo de la escritora escocesa Mary Phyllis Joan Morton, en 1932, pero la que llegaría a alcanzar un verdadero furor fue *Cristina Guzmán, profesora de idiomas,* de Carmen de Icaza, en 1936. La novela alcanzó un éxito clamoroso y las ilustraciones de Ángeles Torner se hicieron aún más famosas de lo que ya eran. Consiguió reflejar, con enorme habilidad, la descripción que la escritora hacía de su personaje, con el cabello rubio y la tez clara que transmitía la pureza espiritual de la protagonista. A partir de ese momento a.t.c. fue la ilustradora

preferida de Carmen de Icaza que volvió a solicitar su trabajo en la novela *¡Quién sabe…!* de 1939 y propició su colaboración con otros escritores como José Gella Iturriaga, para quien ilustró *30 cuentos de ayer, o* como Elena Puerto, pseudónimo de Mercedes Fórmica, en su narración *Vuelve a mí,* de 1943, con un personaje parecido al de Cristina Guzmán

El aumento de su volumen de trabajo le indujo a trasladarse a vivir en Madrid, un poco antes de 1936, instalándose en el Hotel Moderno de la calle Arenal, donde vivió durante casi veinte años hasta que decidió adquirir un piso muy pocos años antes de su muerte. Al estallar la guerra civil las condiciones cambiaron drásticamente y Ángeles salió de Madrid para pasar a la zona nacional residiendo algún tiempo en Miranda de Ebro, donde decoró unos comedores infantiles, regresando después a San Sebastián hasta el final de la guerra. Pero su actividad artística se reinició muy rápidamente con la aparición de nuevas revistas nacionales como *Horizonte, Mujer: Revista Mensual de la Moda* o *Y: Revista para la mujer* que solicitaron su colaboración.

Especial importancia tuvo su presencia en la revista falangista *Vértice*, donde trabajó desde sus comienzos, en 1937, hasta que dejó de publicarse en 1946. Ilustraba páginas literarias, realizó varias portadas e ilustró algunas novelas, llegando a ser la directora artística de la publicación a partir de 1940 y trasladándose nuevamente a Madrid. Durante estos años se dedicó enteramente a su labor de dirección cesando su participación en otras revistas.

Una vez desaparecida *Vértice* y después de un viaje por Italia, Ángeles siguió colaborando, incansablemente, con la revista de moda infantil *Vicky para sus niños* donde, ocasionalmente, colaboró también Lucrecia Martínez-Feduchi, «Coti». Realizó espléndidos figurines de moda y varias portadas además de iniciarse también en el mundo de la publicidad al ilustrar la marca de productos cosméticos *Marlice* de la casa Floralia, que llenaban las páginas de todas las revistas femeninas y donde, curiosamente, firmaba como «Shyl».

A finales del año 1957, a.t.c. reanuda su colaboración con *ABC* y *Blanco y Negro* ilustrando algunos textos en lo que se preveía como un nuevo y fructífero reencuentro con su casa matriz. Sin embargo, en abril de 1958, cuando se dirigía en coche a Zarauz para visitar a su familia, como era habitual, al llegar a Burgos sufrió un ataque al corazón que frenó, inesperada y prematuramente, la vida de una genial ilustradora, trabajadora infatigable y mujer independiente. **J. A..**

Ana María Badell Lapetra

(SANTANDER, 1932 - MADRID, 2014)

Ana María Badell Lapetra estudió Ingeniería Técnica Agrícola por tradición familiar. A lo largo de su carrera seguramente siguió cursos de dibujo, y en sus ilustraciones muestra soltura y una forma eficiente de resolver los temas.

Nacida en una familia numerosa de la alta burguesía, fue una persona de carácter y sensibilidad, guapa e inteligente; tenía capacidades artísticas que no llegó a desarrollar profesionalmente, salvo en el ámbito de la escritura. Poco sabemos de su actividad hasta que en 1957 unió su vida a la del arquitecto Miguel Fisac, a quien conoció en un curso de paisajismo.

A principios de los años cincuenta, un grupo de jóvenes arquitectos organizaron en Madrid, bajo los auspicios de la Revista Nacional de Arquitectura, unas «sesiones críticas» sobre la realidad de la arquitectura española en aquel momento, que tuvieron trascendencia. La Alhambra[110] sirvió como icono central de sus debates, por su inserción radical en la cultura española y por reunir un especial conjunto de conceptos, la integración con el paisaje entre ellos. Fisac formaba parte del grupo de reflexión sobre el tema de los jardines, y era requerido con frecuencia para hablar sobre esos temas: «fue ponente en varias conferencias y cursos relacionados con la jardinería. El más significativo, por su implicación personal, fue una charla titulada la "Incorporación de la arquitectura a la ciudad" que se celebró el 22 de noviembre de 1955 en un Curso Especial de Jardinería y Paisaje llevado a cabo en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid […]. Allí conoció a su futura esposa: Ana María Badell[111]».

Ana María, asistente al curso, ha contado cómo se conocieron entonces y el interés que él manifestó desde el primer momento por ella. Recuerdo de los primeros tiempos de su relación son unos dibujos de Fisac que conservaron siempre, y en cuyo reverso está escrito: «Este boceto es unas rayas para explicarle a la modista Crippa cómo quería que fuera el traje de novia de mi mujer». Francisco Arques lo refleja en su monografía sobre el arquitecto[112].

110/ El *Manifiesto de la Alhambra* es el texto que recoge los debates de octubre de 1952, publicado en 1953 por Chueca Goitia. La responsabilidad de las sesiones críticas había recaído sobre el propio Fernando Chueca, Miguel Fisac, Luis Moya y Carlos de Miguel.

111/ Ramón V. Díaz del Campo Martín-Mantero, «El Centro de Formación del Profesorado de Miguel Fisac. La arquitectura como concepto único», en *Actas del IV Congreso Nacional de Arquitectura: pioneros de la arquitectura moderna española: la arquitectura como obra integral*, Madrid, 19 y 20 de mayo de 2017, pp. 193-203.

112/ Francisco Arques, *Miguel Fisac Premio Nacional de Arquitectura, 2002,* Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de la Vivienda, 2002.

Miguel era diecinueve años mayor que Ana María; se casaron en 1957 en la iglesia madrileña de los Jerónimos, celebrando el padre agustino Félix García, que dos años antes había prologado el libro de ella *Jesús niño*[113]. Ana María tenía dotes literarias, y a lo largo de su vida publicó una serie de libros: *Jesús niño, Las monjas, esas mujeres, Historia de un perro, Sor Ada, Las nuevas colegialas, Hasta mañana, dolor, Hijos de un largo viento, El mensaje de una niña elegida* y *La Tierra es un ser vivo*[114].

Miguel y Ana María formaron un matrimonio muy unido. Tuvieron tres hijos: Anaïck, Miguel y Taciana. Ella compartió siempre el trabajo y las inquietudes de su marido, y le acompañaba en sus viajes profesionales. En uno de estos, en 1967, fue con Miguel a Moscú, y al regreso publicó un artículo, «*Viaje a Rusia. La nieta de la Pasionaria*», que levantó cierto revuelo[115].

Nuestra ilustradora tenía treinta y cuatro años cuando recibió en Madrid la llamada de una monja, antigua compañera de Dolores Ibárruri en el pueblo minero de Somorrostro, en Vizcaya. Había tenido noticia del proyecto de viaje de Ana María, y le pedía que en Moscú fuera a ver a la Pasionaria con un mensaje de su parte. Superadas sus dudas, y una vez allí, Ana María la llama y va a visitarla a su casa. En su artículo describe las calles de Moscú, la barriada de bloques donde vivía Dolores Ibárruri y el recibimiento que le hizo, junto a su hija y su nieta. La Pasionaria había sido una joven de derechas, hija del minero Antonio «el Artillero» y octava de sus once hijos; su vida, luego, tomó otros derroteros. En resumen: la mujer comunista y la católica tuvieron una conversación en un clima de respeto mutuo. En aquella casa había una gran nostalgia de España, y la Pasionaria, al despedirse, le llegó a decir: «Cuando vuelva a España bese la tierra de mi parte».

En 1968 Ana María Badell fue invitada a presidir el jurado español de Eurovisión, precisamente en el año en que lo ganó Massiel en el Royal Albert Hall de Londres, dejando en segundo lugar a Cliff Richard[116].

Ana María era experta en el bordado de aplicación, tanto en las prendas de vestir de sus hijos o ropa de amigos como en los tejidos de tapicería con los que decoraba sus casas, inventando ella misma los motivos con originalidad y gracia[117]. Por otra parte, hablaba idiomas, tenía don de gentes y un espíritu abierto y generoso. En este sentido

113/ *Jesús Niño*, Madrid, Ediciones Religión y Cultura, 1955.

114/ *Las monjas, esas mujeres*, Madrid, Gráficas Rollán, 1966; *Sor Ada*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1967; *Las nuevas colegialas*, id., 1968; *Historia de un perro*, id., 1969; *Hasta mañana, dolor*, Córdoba, Fundación Caja Sur, 1977, Premio de Novela de la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba; *Hijos de un largo viento*, Oviedo, Fundación Dolores Medio, 1988, Premio Asturias de Novela (1987); *El mensaje de una niña elegida*, Madrid, Nueva Utopía, 1993; *La tierra es un ser vivo*, Sevilla, Muñoz Moya, 2004.

115/ *Ya*, 28 de mayo de 1967.

116/ Por parte de España, formaron el jurado: Ana María Badell de Fisac, Presidenta; Jesús María Arozarena, Natalia Figueroa, Feliciano Muñoz Rivilla, Mara Recatero Jiménez, José María Forqué, Rosa María Zumárraga, Pilar Miró, Juan van Hallen, Rafael Cano Sanz.

117/ El matrimonio Fisac-Badell residió fundamentalmente, en dos casas: la del Cerro del Aire (Alcobendas, Madrid), construida y amueblada por él con su fuerte y original impronta, y la de Almagro (Ciudad Real). Esta era un antiguo molino cuyas características de arquitectura popular conservaron. Es ahí donde Ana María pone su tono personal bordando en tejidos adecuados para su decoración.

es interesante la anécdota que refiere Paloma de Roda en su libro *Miguel Fisac. Apuntes y viajes*, de cómo en cierta ocasión, hablando de las innovaciones de Fisac con el hormigón en los años setenta, amoldándolo a cualquier forma para resolver íntegramente un edificio, había sido Ana María quien le dijera a su marido:

> «Recuerda que solo un arquitecto, Javier Feduchi, te dijo: " Miguel, la verdad es que me hubiera gustado ser tú para inventarlo"»[118].

118/ Paloma de Roda Lamsfus, *Miguel Fisac. Apuntes y viajes*. Editorial Scriptum, 2007, p. 163.

En palabras de Taciana Fisac, su madre fue una mujer inteligente y dinámica; con formación y convicciones religiosas firmes; abierta a amistades muy diversas y a experiencias vitales que poco a poco fue dejando para consagrar su existencia a vivir «a la vera» de Fisac.

El Museo ABC conserva 41 dibujos de Ana María Badell: son ilustraciones, las únicas suyas que se conocen, del cuento *Quinita la trapisonda*, escrito por ella misma. Se publicó en *ABC* a lo largo de 1958 y 1959, en una treintena de capítulos, tres de los cuales se presentan en la exposición. Hay dos mundos en la historia de Quinita, descritos en un estilo ligero y ameno: el de la lógica infantil y el de la racionalidad de los mayores. Su estilo como ilustradora es ágil, sencillo de línea y composición, narrativamente eficaz. Tal vez *Quinita* estuviera en el fondo de los cuentos que pocos años después Ana María improvisaba para dormir a sus hijos. **M. G. O**

Manuela Ballester Vilaseca

(VALENCIA, 1908 – BERLÍN, ALEMANIA, 1994)

Pintora, dibujante, ilustradora, cartelista, fotomontadora, escritora; feminista, progresista, valiente, solidaria, de fuertes y arraigadas convicciones republicanas pero, también, esposa y madre de cinco hijos. Si alguna artista tuvo grandes dificultades para ser reconocida como tal, en toda su gran personalidad, una de ellas fue Manuela Ballester. En su carrera y en su vida tuvo que afrontar muchos obstáculos, el primero, el mero hecho de ser mujer y por lo tanto, nacida para ser esposa, ama de casa y madre, bajo la tutela de padre, hermanos y marido. El segundo, ser feminista, militante política de izquierdas y por lo tanto, engrosar las filas de los vencidos en la guerra civil con el posterior exilio. El tercero, ser la mujer del artista-dios José Renau, eminente artista, sin duda, líder y factótum de la vanguardia valenciana, todopoderoso Director General de Bellas Artes en el gobierno de Juan Negrín, autor del encargo a Picasso del *Guernica*, uno de los grandes organizadores

del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937, con una personalidad tan arrolladora que la figura de su esposa quedaba, inevitablemente, relegada a «la mujer de».

Hija de Antonio Ballester Aparicio y de la modista Rosa Vilaseca Oliver, desde su nacimiento quedó marcada por el ambiente artístico familiar. Su padre, escultor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, regentaba un taller de imaginería por donde continuamente pasaban los artistas valencianos y su hermano mayor, Tonico, fue un escultor de gran éxito en la Valencia de su época formando parte, ambos hermanos, de lo que llegó a convertirse en el potente núcleo de la vanguardia valenciana de los años treinta.

En 1922 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos para seguir la especialidad de pintura, tenía solo catorce años y era una de las poquísimas mujeres que circulaba por un centro donde los hombres eran mayoría absoluta y tuvo que sufrir menosprecios y burlas de quienes creían que aquel era su territorio. Con una extraordinaria facilidad para el dibujo y la pintura, consiguió un premio de la escuela en la modalidad de retrato que le permitió viajar a Madrid para estudiar a los grandes maestros del Museo del Prado, especialmente El Greco, Goya y Velázquez. Y es, precisamente, en el retrato donde Manuela siempre destacó como una experta intérprete del mundo interior de los personajes, generalmente familiares y amigos.

Finalizados sus estudios en 1928 comenzó a trabajar haciendo carteles y figurines de moda y a finales de ese año se presentó al concurso de portadas de la revista *Blanco y Negro,* siendo premiado su diseño que se publicó el 20 de octubre de 1929. Este dibujo nos aporta buena prueba de la definición de Manuela por el arte de vanguardia, en una composición impactante que se acerca hacia la abstracción geométrica pero que no abandona la realidad al representar, en tres grandes círculos, el sol, la luna y la tierra con las bandas verticales rojas y amarillas, en movimiento flamígero, de la bandera valenciana. Ganó también el concurso que convocó la Editorial Cénit para la edición española de la novela *Babbitt,* del nobel norteamericano Sinclair Lewis que se publicó en 1930 con la cubierta de Manuela Ballester.

En 1929 concurrió a la Exposición de Arte de Levante, organizada por el Ayuntamiento de Valencia donde dominaba el arte académico y que provocó un manifiesto, firmado por José Renau, «Contra el sorollismo». Era un punto de partida para la aglutinación de la vanguardia valenciana donde figuraban también Manuela, Rafael Pérez Contel, Francisco Carreño o Tonico Ballester que

participaron, en 1931, en una muestra celebrada en los locales de la Agrupación Valencianista Republicana. Especialmente significativa fue la inclusión de nuestra pintora en la exposición que organizó la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Ateneo Mercantil de Valencia en 1932.

Ese mismo año contrajo matrimonio con José Renau y su actividad política, que ya había ido bastante de la mano del pintor, incorporándose al Partido Comunista en 1931, se fue incrementando. Intervinieron en la fundación de la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios) y, a partir de 1935, fueron fundadores de la revista *Nueva Cultura* cuya actividad se extendió hasta 1937. En esta revista Manuela realizó varios fotomontajes, aprendidos con Renau, así como artículos de crítica artística y literaria. En este sentido cabe destacar el titulado *Mujeres intelectuales,* publicado en julio de 1935, en el que se hacía eco de la exposición de mujeres artistas que había tenido lugar en la Librería Internacional de Zaragoza. En el artículo planteaba el rechazo a la abstracción, abogando por un arte realista de compromiso político que denunciara las desigualdades sociales, el capitalismo y la desesperada situación del proletariado. Asimismo, se decantaba por un arte que reflejara un nuevo tipo de «espíritu femenino» alejado de los clásicos estereotipos que manejaba una tradición artística eminentemente masculina.

Sobresalió muy especialmente en la realización de carteles litográficos de propaganda política, siendo uno de los más impactantes y aplaudidos el dedicado al voto femenino en las elecciones al Frente Popular de 1936, a favor del Partido Comunista, propugnando el voto libre de la mujer sin las ataduras que siempre habían ejercido el clero, la familia y la sociedad.

Durante la guerra civil la actividad de Manuela se incrementó, actuando en todos los frentes donde la cultura pudiera servir a la causa de la república. Especialmente a partir de 1937 cuando el gobierno, alejándose del Madrid sitiado, se estableció en Valencia convirtiendo a la ciudad en la capital de la república. Colaboró con Renau en la organización del Pabellón Español de París donde se exhibieron centenares de fotomontajes; formó parte del II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura; trabajó en la Segunda Conferencia Nacional de Mujeres Antifascistas; creó y dirigió la revista *Pasionaria,* órgano de la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia y se implicó, como dibujante, en la Sección de Prensa y Propaganda del Comisariado General del Ejército de Tierra. Al año siguiente ganó el concurso convocado por el Ministerio de Defensa para la creación de la Medalla del Valor y realizó ilustraciones para el

diario *La Verdad,* periódico de la Unificación Comunista-Socialista que dirigían Renau y Max Aub.

En 1938 toda la familia tuvo que trasladarse a Barcelona, cuando el gobierno se estableció en esa ciudad hasta la finalización de la guerra en 1939. En ese momento la única opción fue el exilio. Manuela, junto a su madre, sus dos hermanas y sus dos hijos, Ruy de cinco años y Julieta, todavía bebé, tuvieron que atravesar los Pirineos, en una escalofriante marcha a pie, para acabar en el infierno del terrible campo de refugiados de Argelès-sur-Mer. Poco después consiguieron reunirse con Renau en París y en mayo de 1939 toda la familia se embarcó en la larga travesía que los llevaría hasta México.

México fue como una segunda patria que la acogía y Manuela se adaptó bien a su nueva vida, siempre con el apoyo impagable y firme de su madre y de sus hermanas Rosa y Josefina. Comenzó a llegar el trabajo y su faceta artística se fue completando en la realización de carteles para publicidad, para cine o para propagandas electorales y también como ilustradora en revistas de los exiliados españoles como *España Peregrina, Las Españas, Nuestro tiempo, Independencia, Mujeres Españolas* o *Boletín de Información de los Intelectuales Españoles*. Montaron un taller de diseño gráfico, *Estudio-Imagen*, donde también trabajaron las hermanas de Manuela realizando grabados. Especialmente significativa fue la incorporación del matrimonio al taller del muralista David Alfaro Siqueiros, a quien habían conocido en España, y trabajaron con él en el mural *Retrato de la burguesía* para el Sindicato de Electricistas. Cuando Siqueiros tuvo que huir, por el fallido intento de asesinato de Trotsky, fueron Manuela y Renau quienes finalizaron el mural. Este trabajo les facilitó el encargo de los paneles decorativos en el restaurante del Hotel Lincoln de México y los murales *España hacia América*, para el desparecido Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca, en los que también trabajaron las hermanas Ballester y el hijo mayor de Manuela, Ruy Renau. Es necesario decir que, ocupado Renau en múltiples menesteres públicos, la mayor parte del trabajo corrió a cargo de su esposa quien, en México, había dado a luz a otros tres hijos: Totli, Teresa y Pablo.

Participó en diversas exposiciones colectivas, pintó retratos, ilustró libros, alfabetizó a las sirvientas indígenas que trabajaban en su casa y, sobre todo, se dedicó a una inmensa labor de investigación y de recopilación de los trajes populares de todos los estados de México, viajando por todo el país y conociendo a sus gentes y sus costumbres. Las decenas de figurines resultado de esta enorme investigación fueron donados por la propia Manuela al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia. Por supuesto, toda esta ingente actividad no hubiera sido posible sin la presencia incondicional de su madre, Rosa Vilaseca, mujer fuerte e infatigable que apoyó siempre a su hija en el cuidado de los hijos y el hogar.

En 1958 Renau decidió abandonar México y trasladarse a la República Democrática Alemana, concretamente al sector este de Berlín. Durante un año Manuela permaneció sola con sus hijos, con problemas económicos y debatiéndose entre abandonar su segunda patria o seguir a su marido a otra aventura incierta, en un país que nada tenía que ver con ella, con una lengua que desconocía y en un ambiente por completo extraño. A pesar de que desde hacía tiempo las desavenencias matrimoniales eran una constante, finalmente Manuela decidió marchar y, en 1959, se instaló en Berlín.

No fue una buena etapa en su vida, no podía entenderse con la gente, no tenía ayuda y se encontraba sola, sin empleo, dependiendo por completo de su marido y prácticamente encerrada en las tareas domésticas. Finalmente encontró trabajo como lectora de español para la Agencia Nacional de Noticias y como jefa redactora del grupo español en la empresa de traducción Intertex pero, aunque continuaba pintando retratos y paisajes, su genial trabajo artístico se resintió. Conseguida una cierta y anhelada independencia económica en 1966 se mudó a un apartamento propio y se divorció.

Andando el tiempo envió algunas obras a exposiciones colectivas en México, en Berlín, en Milán, e incluso en Valencia y, en 1979 regresó a España con la esperanza de quedarse. En 1980 la Galería Estil de Valencia le organizó una exposición individual y en 1982 el Ayuntamiento de Torrent celebró otra exposición en la Sala Municipal. Sin embargo, pese a su enorme valía, no encontró Manuela el reconocimiento que merecía y esperaba. Había perdido completamente sus raíces, nada se parecía a la Valencia que ella tuvo que abandonar y decidió regresar definitivamente a Berlín hasta el final de sus días.

Un año después de su muerte el Institut Valencià de la Dona le organizó una exposición homenaje con un centenar de obras, pinturas, dibujos, grabados y carteles. Aunque poco a poco hemos ido conociendo a Manuela Ballester, lo cierto es que todavía existen muchas cosas por contar y por investigar en la desgarrada vida de una mujer extraordinaria que, viviendo a la sombra de la gran estrella Renau, fue una artista de ingente capacidad creadora y de una potentísima calidad humana. **J. A.**

Piti Bartolozzi Sánchez – Francisca, Francis, Pitti

(MADRID, 1908 - PAMPLONA, 2004)

Dibujante, ilustradora, escenógrafa, figurinista, cartelista, pintora, escritora de literatura infantil, deportista y todo lo que fueron aquellas valientes y avanzadas mujeres que se abrieron un destacado camino en un mundo que no acababa de tomarlas en serio, eso fue Piti, o Pitti o Francis Bartolozzi.

Hija del genial dibujante Salvador Bartolozzi y de Angustias Sánchez García, tuvo el privilegio de educarse en un ambiente muy progresista donde se respiraba libertad, cultura y arte por todos los rincones de su casa. Estudió el bachiller en el Instituto-Escuela de la Institución Libre de Enseñanza y, con una vocación decidida casi desde la cuna, en 1925 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí conoció a quien años más tarde sería su marido, Pedro Lozano de Sotes, y entabló gran amistad con Remedios Varo y Delhy Tejero.

Con sus estudios aún sin terminar, a partir de 1928 comienza a dibujar para la Editorial Saturnino Calleja, donde ya trabajaba su padre y, entre otros muchos cuentos, ilustra las *Aventuras de Pinocho* de Collodi mostrando ya una especial atracción y sensibilidad hacia el dibujo infantil. En la Editorial Calleja, siempre ilustrando cuentos, trabajaría hasta el final de la guerra civil.

En sintonía con el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y el especial interés que se prestaba a las actividades deportivas, en 1929 obtuvo un segundo premio en el concurso de carteles que organizó el Club Alpino Español. Cabe decir que su hermana María Luisa, Mary Bartolozzi, llegó a ser una consumada deportista.

A partir 1930 trabajó, de manera continuada, en la revista *Crónica* donde escribía cuentos infantiles que ilustraba ella misma. De su mano salieron los personajes Canita y su gata Peladilla, el pájaro don Chiflo, don Tanquitos o la bruja Pirulí. A partir de 1932 colaboraría también en el suplemento «Gente Menuda» de la revista *Blanco y Negro.*

En 1931 fue una de las participantes en la sonada exposición, *I Salón de Dibujantas* que la Unión de Dibujantes Españoles organizó en el Lyceum Club Femenino, en cuyo entorno se movía Piti junto a señaladas mujeres como su amiga Delhy Tejero, Gloria Brime, Rosario de Velasco, Victorina Durán y tantas otras jóvenes de su generación.

En 1932 se presenta en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la Sección de Artes Decorativas, junto a Delhy Tejero exponiendo dos pinturas al temple, *Castilla* y *Pastoral.* Pero quizá lo más representativo de su personalidad y de su ideario fue su incorporación al teatro de Misiones Pedagógicas, que dirigía Alejandro Casona, como escenógrafa y figurinista trabajando conjuntamente con Pedro Lozano con quien contrae matrimonio en 1933.

En ese mismo año la pareja realiza los decorados de la *Medea* de Séneca, adaptada por Miguel de Unamuno, para la compañía de Margarita Xirgu, en el Teatro Romano de Mérida y, para la misma compañía, esta vez sobre dibujos del artista gallego Alfonso Rodríguez Castelao, hacen los decorados de *Divinas Palabras,* de Valle-Inclán. Trabajan también para la compañía de la Argentinita en *Canciones* y *La zapatera prodigiosa* de García Lorca.

Su espléndida tarea escenográfica continuaría a lo largo de los años siguientes colaborando ampliamente con el Teatro Escuela Experimental de Cipriano Rivas Cherif. Entre otras obras crearon los decorados de *Crisálida y Mariposa,* de García Gutiérrez, con figurines de Victorina Durán, en el teatro María Guerrero. Su actividad parecía febril y siempre acreedora de las mejores críticas cuando en 1935 realizan los decorados y figurines para la obra *Pipo y Pipa y los muñecos,* sobre los personajes que, desde hacía años había creado Salvador Bartolozzi, con adaptación teatral de Magda Donato y que se estrenaría en el teatro María Isabel.

Meses antes de comenzar la guerra civil, en enero de 1936, se celebra la Primera Exposición del Libro Infantil en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, manifestando la importancia que se quería dar a los autores e ilustradores de literatura para niños. Piti Bartolozzi fue una de las incluidas en este evento que, prácticamente, sería uno de los últimos de una España normalizada que prestaba especial atención al mundo de la cultura. Una vez más el estallido de la guerra iba a trastocar la vida y la actividad de nuestras artistas.

En el Madrid sitiado de 1936 Piti se incorporó a las tareas de propaganda que realizaban los artistas desde *El Altavoz del frente* poniendo todo su quehacer al servicio de la causa republicana. Evacuada a Valencia en 1937, junto con un gran contingente de intelectuales y artistas, continúa con una brillante labor como

autora e ilustradora de cuentos infantiles que se distribuyen en una librería regentada por ella misma. Al mismo tiempo, en colaboración con el escritor y humorista Antoniorrobles, trabajó en el proyecto de una revista para niños que, con el título de *Sidrín*, solo llegó a contar con un número cero, publicado en Valencia. Entre los numerosos trabajos y dibujos en torno a la guerra, realizó una magnífica serie de seis grabados titulada *Pesadillas infantiles,* que se expusieron en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 y que actualmente forman parte de la colección del Museo Reina Sofía.

Finalizada la contienda en 1939 el matrimonio Lozano Bartolozzi se instaló, definitivamente, en Pamplona donde residía la familia de Pedro. Allí continuaron trabajando toda su vida, en conjunto e individualmente aunque, en un principio, Piti pocas veces firmaba sus obras que solían aparecer solamente con el nombre de su marido.

A partir de 1959 y hasta su cierre, en 1975, comenzó a colaborar semanalmente con el diario *Arriba España* creando una historieta con dos nuevos personajes: el Capitán Trompeta y el Marino Trompetín, además de seguir escribiendo cuentos e ilustraciones para la revista *Bazar* de Madrid y para varias editoriales. En colaboración con Pedro realizaron escenografías para el teatro Gayarre de Pamplona y numerosas pinturas murales para todo tipo de instituciones, iglesias y casas particulares, así como carteles, figurines y todo tipo de trabajos de diseño. Fue una actividad incansable, además de la crianza de cuatro hijos, para una mujer valiente y decidida, con un lenguaje plástico muy personal, imaginativo y fantástico.

En 1999 tuvo la oportunidad de ver su trabajo plasmado en una exposición antológica que le dedicó el Museo de Navarra en Pamplona y, en el año 2000, en la Sala de Cultura Juan Bravo de Madrid organizada por la Caja de Ahorros de Navarra. Fue el justo homenaje a una mujer y a una gran artista representante de una generación imborrable. **J. A.**

María Rosa Bendala Lucot

(ALGECIRAS, 1912 - MADRID, 1997)

Hija del militar Manuel Bendala Palacios y de Luisa Lucot Bribes, originaria de Burdeos, cursó sus estudios de primaria y bachillerato en Ceuta y en Santa Cruz de Tenerife, según los destinos de su padre, hasta 1927 cuando la familia se asienta, definitivamente, en Madrid.

Tras su llegada, continúa su formación en materias de cultura general y dibujo, en la Academia Cots de Madrid, demostrando una innata facilidad para el dibujo y un especial interés por la historia de las civilizaciones y del arte. Durante un tiempo recibe también clases particulares de pintura y dibujo, de manera libre, en un ambiente familiar que parecía especialmente culto y proclive a facilitar la vocación de Rosa.

Su primera aparición en público se produce en 1931 cuando expone un óleo en el *Concurso Nacional del Círculo de Bellas Artes de Madrid* y, a partir de entonces, inicia una carrera deslumbrante que parecía imparable. Inteligente, decidida, con una gran capacidad y seguridad en sí misma, ese mismo año ingresa en la Unión de Dibujantes Españoles, la U.D.E. Esta activísima organización, constituida en 1920, agrupaba a la mayor parte de los dibujantes e ilustradores del momento y tenía una constante presencia en los medios de comunicación. Velaba por los intereses de sus afiliados, organizaba anualmente el *Salón de los Humoristas* en los locales del Círculo de Bellas Artes, así como actividades culturales y multitudinarios bailes por Carnaval y Navidad que recibían amplísimo eco en diarios y revistas. Tenía su sede en los despachos del Palacio de la Prensa, en la Gran Vía madrileña y era, sin duda, un influyente grupo de presión. Eran pocas las mujeres que se contaban entre sus socios pero muy pronto, a pesar de su juventud, Rosa Bendala logró formar parte de su Junta Directiva.

En 1932 participa ya en el *XV Salón de los Humoristas Españoles* y en el *Salón Internacional de Humoristas* celebrado en Viena. Poco después, gracias a la amistad familiar con el empresario teatral Francisco Torres, recibe el encargo de realizar los figurines para la revista musical *Las niñas de Peligros,* suponiendo todo un reto para una joven de veinte años que no tenía ninguna experiencia en este campo. Sin embargo el éxito es clamoroso y salta a la prensa su nombre con críticas excelentes hacia su trabajo que la llevan a convertirse en miembro oficial de la Compañía del Teatro Martín de Madrid. Ese mismo año, en una auténtica vorágine, dibuja los figurines de la zarzuela *Katiuska, la mujer rusa,* en el Teatro Rialto;

los de las revistas musicales *¡Toma del frasco!* y *¡Manos arriba!*, en el Martín y *Las tentaciones,* con la famosa *vedette* Celia Gámez, en el Teatro Pavón.

En todos los periódicos y revistas se exalta constantemente su elegancia, su buen gusto y la brillantez de sus diseños y se le hacen varias entrevistas considerándola como una gran revelación en esta materia. También se señala su fuerte y vibrante carácter, su desenvoltura de mujer moderna y el hecho de haber conseguido ser una de las más importantes asociadas de la U.D.E.

En 1933 expone en el *XVI Salón de Humoristas Españoles,* participa también en un *Concurso de Carteles Electorales,* organizado por la U.D.E, y vuelve a tener una temporada de trabajo febril y de grandes éxitos como figurinista. Realiza los vestuarios para las revistas *Ahí va la liebre,* en el Teatro Maravillas y *Piezas de recambio,* en el Teatro Martín, así como para la zarzuela *Xuanon,* en el Teatro Calderón y las operetas *La isla de las perlas,* en el Coliseum y *La flor de Hawai,* en el Teatro Victoria.

Concurre también al Concurso de Portadas que organizaba la revista *Blanco y Negro* presentando cuatro dibujos de los cuales se eligió el titulado *Nati,* una vigorosa bailarina de flamenco, que da idea de la modernidad y la fuerza de su estilo y que se publicó en la portada del 11 de noviembre de 1934. Y todavía tuvo el tiempo y el valor de llevar a juicio al poderoso empresario del Teatro Pavón por unas deudas que no le había satisfecho.

Su sorprendente actividad, el gran renombre adquirido en poquísimo tiempo, su capacidad para desenvolverse en un mundo prácticamente masculino y su buen hacer en la Junta Directiva, reciben el reconocimiento de la U.D.E. que se publicita en toda la prensa y que se concreta en una comida-homenaje, celebrada en el Hotel Ritz de Madrid, el día 8 de marzo de 1933. Asiste también a un banquete en honor del caricaturista Manuel Tovar y se sienta en la mesa presidencial junto a la famosa periodista Josefina Carabias, acompañada de los más famosos dibujantes e ilustradores de la época, figuras tan conocidas como Federico Ribas, Gori, Pedraza Blanco, K-Hito, Antonio Robles, Salvador Bartolozzi, Sidro, o Tono, y escritores como Mihura y Vegué y Goldoni. Resulta sorprendente que una joven, de tan solo veintiún años, pudiera formar parte de los más célebres círculos de dibujantes y artistas de su época.

Mujer independiente y decidida a ganarse la vida por sí misma, se inscribe en los cursillos para opositar a una plaza de Cátedra de Dibujo en Institutos de Segunda

Enseñanza. Los llamados «Cursillos del 33» fueron un proyecto del gobierno de la república para dotar de plazas a los colegios religiosos que habían pasado a convertirse en institutos públicos. En el caso de los profesores de dibujo podían presentarse artistas de prestigio sin necesidad de tener un título oficial, tenían que realizar un curso de capacitación y aprobar una oposición. Concurrieron muchos pintores, escultores y dibujantes, en algunos casos geniales, pero sin títulos, que podían así optar a una plaza siempre que estuvieran lo suficientemente preparados para ello. Probablemente con este motivo, se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, primero como alumna libre y luego como estudiante oficial y allí estableció una verdadera amistad con el Catedrático de Historia del Arte, Rafael Laínez Alcalá, con quien mantuvo una entrañable correspondencia a lo largo de varios años.

Rosa Bendala consiguió con brillantez la Cátedra de Dibujo en el Instituto Hispano-Marroquí de Ceuta y en 1934 se trasladó allí para tomar posesión de su plaza y comenzar sus clases. No obstante, alternaba estancias entre Ceuta y Madrid donde expuso en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* y en el *Salón de Otoño* además de diseñar los figurines para *Luna de mayo,* que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela en el mes de septiembre.

A finales de este año comienza a colaborar con la revista *Ciudad*, de reciente aparición, dirigida por Víctor de la Serna y a lo largo de 1935 publica, con asiduidad, dibujos de modas redactando también los textos. Iniciaba así una nueva modalidad en su carrera, el diseño de moda, que le lleva a presentar sus trabajos en la *Exposición del Arte de Vestir,* celebrada en Barcelona y en la que recibe el Premio de Honor por tres diseños de vestidos inspirados en trajes regionales.

Durante el verano pasa algunos meses en Italia con un permiso especial del Ministero dell'educazione nazionale, para realizar estudios de arte, cursillos, asistir a conferencias y visitar museos, galerías, monumentos y excavaciones arqueológicas. Era su primer viaje de estudios en el extranjero y debió de suponer un enorme impulso para su ya enorme creatividad.

A su regreso vuelve a participar en el *XVII Salón de los Humoristas,* pero especial interés tiene su incursión en un nuevo género, el cine. A finales de este año comienza a trabajar en el diseño de vestuario para la película *La señorita de Trévelez,* dirigida por Edgar Neville y un poco después, para el único filme realizado por el humorista y guionista cinematográfico José Santugini, *Una mujer en peligro,* cuyo estreno tuvo lugar el fatídico día 18 de julio de 1936. No obstante, antes de esa

fecha trabajó en los figurines de la revista *¡Allô Hollywood!*, estrenada en el Teatro Coliseum y en los que también trabajó Cecilia Hijón, «Cecy».

Pero la guerra civil llegó en toda su crudeza truncando, una vez más, la vida de una artista genial que estaba en lo más alto de su carrera, propiciada por la libertad que habían ido conquistando tantas mujeres durante los años anteriores.

Hasta el final de la contienda, Rosa Bendala sobrevivió en un Madrid devastado y, con la colaboración de toda su familia, tuvo la creativa idea de confeccionar botones realizados con discos de madera y fichas de pasta que ella pintaba y barnizaba. Con ellos inundaba las mercerías de Madrid que, en aquellos momentos, carecían por completo de esta mercancía. Además de colaborar en el sustento familiar, se afilió a la Federación de los Trabajadores de la Enseñanza de U.G.T, y trabajó como enfermera en el Hospital de Sangre del Socorro Rojo Internacional.

Finalizada la guerra había que continuar sobreviviendo y ello se convirtió en tarea harto difícil, de manera muy especial para las mujeres que en la etapa anterior habían vivido un sueño de independencia drásticamente abortado en la nueva y oscura sociedad que se avecinaba.

En 1939 tuvo una esporádica intervención en la revista *Y* que comenzó a publicar la Sección Femenina de Falange Española pero después se extendió un tupido velo sobre la actividad de una mujer que había tenido una presencia tan importante en los medios artísticos. En parte, pudo deberse a haber contraído una tuberculosis que la mantuvo ingresada, durante mucho tiempo, en un hospital de la sierra madrileña. Una vez recuperada comenzó a hacer todo lo posible por retomar su carrera profesional ensayando, en primer lugar, con la creación de una colección de tarjetas postales de trajes regionales, en la Editorial Brújula, que tuvo una buena acogida crítica pero constituyó un fracaso económico. Realizó también ocasionales trabajos de dibujo para decoradores y artesanos textiles y consiguió volver a entrar en el mundo del teatro, pero ya sin la asiduidad anterior.

Con todo, en 1944 diseñó los figurines de la revista *Vértigo número 2*, producción de la Gran Compañía Internacional de Revistas, y los de la opereta *Peñamariana* de Guridi por la Compañía Española de Arte Lírico. Dos años más tarde colaboró en la opereta *Valses de Viena*, en el Teatro Apolo de Barcelona y, desgraciadamente, aquí se acabó una brillantísima carrera de figurinista. Solo volvió a retomarla, por un momento, en 1952 de la mano de uno de los más brillantes directores de cine español, Ladislao Vajda, en su película *Doña Francisquita*. El guionista habitual de Vajda era José Santugini, con quien ya había trabajado Rosa en 1936 y debió ponerla en contacto con el ilustre cineasta.

Aunque procuró hacer todo lo posible para continuar su anterior trayectoria y siguió cultivando buenas amistades en el ámbito de la cultura, el cine y el teatro, la vida de una mujer independiente como ella era harto difícil en la oscura sociedad de aquellos años. En 1951 participó en la *Exposición de figurines de teatro* que, organizada por la Asociación de Dibujantes, tuvo lugar en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Entre otros, concurrieron también conocidos dibujantes y artistas como José Caballero, Manuel Comba, Víctor Cortezo, José Picó o Vicente Viudes, además de otra de nuestras casi desconocidas mujeres, María del Pilar Gallástegui.

Siguió apareciendo en algunas actividades como la realización del cartel mural que anunciaba la *Exposición del Traje Regional* en la Feria Internacional del Campo de Madrid de 1953; una *Exposición-concurso de abanicos,* organizada por los almacenes Galerías Preciados, en 1955, o varias exposiciones de tarjetas y arte navideño que patrocinaba el mismo establecimiento y que resultaban ser una especie de refugio para muchos dibujantes que intentaban ganarse la vida con los premios en metálico que se concedían. Junto a Rosa Bendala podíamos encontrar a Eduardo Santonja, Juan Esplandiú, José Robledano, Eduardo Vicente o María Antonia Dans.

Paralelamente, durante los cursos de 1953 a 1956 se matriculó en las asignaturas de Restauración de Obras de Arte que se impartían en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y que le fueron necesarias para seguir trabajando con una tienda de muebles y antigüedades que le proporcionó, con cierta regularidad, tareas de restauración.

Su vida artística finalizó hacia la década de los 70, era una mujer de enorme talento que, como tantas de sus compañeras, hubo de refugiarse en la intimidad familiar después de haber llegado, en plena juventud, a los más altos niveles de una brillante carrera fatídicamente truncada. **J. A.**

Lola Blasco

(SIN DATOS)

Desafortunadamente Lola Blasco es otra de nuestras mujeres olvidadas y perdidas para la historia. Después de infructuosos esfuerzos para encontrar algún dato sobre su vida solamente hemos podido saber que participó en los Concursos de Portadas que convocaba la revista *Blanco y Negro*.

En el concurso de 1933, cuyo resultado se publicó en el diario *ABC* del día 7 de octubre, fue elegido uno de sus dibujos, *Una plaza de pueblo,* que se publicaría en *Blanco y Negro* el 23 de septiembre de 1934. Equivocadamente se atribuyó esta ilustración a Pedro Mairata y la revista tuvo que hacer una rectificación a su error en el siguiente número del 7 de octubre. En este mismo concurso, entre otros muchos dibujantes, se eligieron también los diseños de a. t. c. y de Pedro Lozano, marido de Piti Bartolozzi.

En enero de 1935 volvió a presentarse al concurso, en el que también participaban a. t. c. y Viera Sparza, y nuevamente resultó elegido uno de sus dibujos *Colombina y Arlequín,* que se publicó en *Blanco y Negro* el 23 de febrero de 1936 con ocasión de las fiestas de carnaval.

En ambos dibujos, pese a su cierto carácter pintoresco, se aprecian fuertes dosis de modernidad en el acusado geometrismo de raíz *art déco*, y en los brillantes colores planos. **J. A.**

Amparo Brime – Amparo López Fabregat Brime

(MADRID, *CA.* 1890 - ¿?)

Hija de un agente de bolsa, Salustiano López Brime y de Luisa Fabregat Paredes, su padre se suicidó en 1898 después de unas transacciones financieras irregulares que le llevaron a la ruina. Dejaba una viuda con dos hijas pequeñas, Amparo de ocho años y su hermana menor Gloria. Es fácil imaginar las dificultades para la supervivencia que debieron sufrir tres mujeres solas en aquella situación pero, no obstante, las niñas recibieron una educación esmerada y progresista encaminada a ganarse la vida por sí mismas. Las dos hermanas trabajaron duramente, casi siempre juntas, de tal modo que a veces es difícil deslindar la labor de una y de otra. Tuvieron que luchar también contra el estigma que socialmente suponía el suicidio paterno en una época llena de prejuicios y de convencionalismos, a comienzos del siglo XX y, probablemente por esa razón, nos encontramos con un continuo cambio de firma desde L. Brime, López, López Fabregat, López Brime, hasta quedar en simplemente Brime.

Con tan solo quince años, en 1905, Amparo comienza a ilustrar libros de la prestigiosa editorial que dirigía la Vda. De Rodríguez Serra, mujer inteligente y muy avanzada que se había hecho cargo de la empresa al enviudar y publicaba la más moderna literatura española y extranjera, además de ensayos de filosofía y ciencias sociales. Con un dibujo todavía titubeante, ilustra *Pasos y cuentos cómicos* de José Zahonero; en 1906, con unos trazos cada vez más definidos, *Tirano de amor* de Rafael Leyda, *Agua mansa* de Ángel Guerra y *En el mundo de las mujeres. Conversaciones feministas* de Carmen de Burgos; en 1907, finalmente, ilustra *Como se vive se muere*, de José Francos Rodríguez. Curiosamente, todos estos escritores eran de ideología progresista y en este ambiente liberal y feminista hemos de situar la vida de las hermanas Brime.

No conocemos dónde transcurrió su formación artística aunque, gracias a las memorias de Victorina Durán, hemos podido saber que frecuentaban el taller de Julio Romero de Torres. Lo cierto es que Amparo viajó repetidamente a París ampliando su aprendizaje como ilustradora de modas y figurinista de teatro, relacionándose con los diseñadores más en boga y con las revistas especializadas llegando a colaborar en algunas de ellas como en la prestigiosa *Art, Goût, Beauté. Feuilles de l'élégance féminine,* donde publicó, en 1929 unas preciosas láminas de disfraces para niños y mujeres.

En 1918 expuso en el *IV Salón de Humoristas y Artistas Decoradores*, que organizaba la Unión de Dibujantes Españoles en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, cita a la que anualmente concurrían los más señalados dibujantes e ilustradores españoles. Ese mismo año *Blanco y Negro* publica en portada su dibujo *Ojos verdes,* precioso retrato de mujer tocada con sombrero muy a la moda parisina y a partir de ese momento parace despegar una imparable carrera artística para Amparo y Gloria Brime.

En 1919 es contratada por la *Perfumería Floralia* para ilustrar y escribir las páginas de moda que esta firma divulgaba en *ABC* y en la revista *Nuevo Mundo* y, tanto ella como su hermana Gloria, entran a formar parte de la redacción del periódico

La Voz de Madrid, hasta 1933, escribiendo e ilustrando artículos de moda y también en la revista *Elegancias*.

A partir de este momento su actividad se despliega en múltiples facetas desarrollando un exhaustivo trabajo como figurinista para zarzuelas, operetas y revistas, consiguiendo menciones y muy buenas críticas por su brillante trabajo en la escena, en obras como *El Príncipe Carnaval,* de 1920 y su reposición en 1923; *El Príncipe se casa* y *Roma se divierte,* en 1922; *Cri-Cri,* en 1923 o *Afrodita*, en 1925.

Al mismo tiempo expone en el *Concurso Nacional para las Artes Decorativas,* de 1923, consiguiendo un premio de mil pesetas por cinco *Figurines;* ese mismo año vuelve a participar en el *IX Salón de los Humoristas,* en el Círculo de Bellas Artes y, en 1926 presenta varios figurines en la *Exposición Nacional de Bellas Artes, Sección de Artes Decorativas*. El trabajo de las hermanas Brime merece siempre muy destacadas críticas por la elegancia y fantasía desbordantes de sus modelos.

Cercana siempre a una ideología progresista y feminista, ya se había movido en esos ambientes desde sus primeros años de colaboración con la editora Dolores de Rodríguez Serra y continuó en la misma senda cuando, en 1922, ilustra la portada del libro *Frivolidades de Madame de Lys,* de la autora Matilde Muñoz, comprometida periodista, novelista, ensayista e, incluso, guionista radiofónica, en cuyo círculo se movía. Igualmente podíamos encontrarla en los ambientes de mujeres profesionales y licenciadas como la eminente doctora Elena Soriano y como miembro del prestigioso Lyceum Club Femenino, activo centro ligado al entorno de la Institución Libre de Enseñanza en el que figuraban asociadas las hemanas Brime desde su fundación, siendo también socias del dinámico Club Alpino del Guadarrama que se situaba en la misma onda de modernidad institucionista.
A partir de 1935, ademas de colaborar en otras revistas y periódicos, Amparo Brime comenzó a redactar las páginas de decoración del hogar del diario *ABC,* actividad que se extendió durante todo el año 1936.

El estallido de la guerra civil y los años de oscuridad de la posguerra cubrieron con un negro manto de olvido la obra y la vida de Amparo de quien nunca volvió a saberse nada, tan solo que, increíblemente, la policía franquista abrió una ficha con su nombre por haber escito un artículo en el periódico *ABC* el día 19 de julio de 1936. En esas fechas el diario *ABC* estaba requisado y dirigido por el gobierno republicano pero el artículo de Amparo era, como todos los anteriores, ¡sobre decoración del hogar!

Cuando murió su madre, en 1953, solamente aparecía en la esquela mortuoria el nombre de su hermana Gloria que falleció, probablemente en gran soledad, en 1962, Amparo debía haber muerto algún tiempo antes que su madre. J. A.

Carmen

(SIN DATOS)

Ante la total inexistencia de datos sobre la ilustradora que firma como *CAR/MEN,* solamente podemos aventurar la hipotética posibilidad de que se trate de la dibujante Carmen Ordax que participó en los *Salones de Humoristas* de 1919, 1921, 1922, 1923 y 1928. Estos Salones, promovidos en principio por el crítico José Francés y organizados, a partir de 1927, por la Unión de Dibujantes Españoles, agrupaban a los más importantes ilustradores, humoristas y caricaturistas. Tampoco ha sido posible encontrar más datos sobre Carmen Ordax a no ser su participación en estos Salones.

En el Museo del Traje de Madrid hay doce recordatorios de comunión firmados por una tal «Car/men» fechados entre 1950 y 1960 y editados por la Editorial Orbis con una documentación adjunta sobre el *Salón de Humoristas* de 1920 en la que se cita a «Carmen de Ordax». Todo es un tanto confuso porque, según nuestras investigaciones, Carmen Ordax no debió de participar en el Salón de 1920. En cualquier caso, la firma de los recordatorios guarda muchas similitudes con la de los dibujos que se conservan en el Museo ABC.

Lo único que podemos constatar es que esta artista ilustró modelos de sombreros en el *Suplemento de moda veraniega* de *Blanco y Negro* publicado en la primera semana de junio de 1936. Son dibujos de una gran delicadeza en el trazo, a la vez que expresa una gran firmeza en los rostros de las modernas mujeres que lucían sus modelos. Dibujo muy limpio, de líneas ajustadas que delinean los rostros con gran sutileza. J. A.

Cecy – Cecilia Hijón López-Loriente

(SANTA CRUZ DE LA ZARZA, TOLEDO, 1913 - MONÓVAR, ALICANTE, 1998)

Hija de una culta familia de Santa Cruz de la Zarza, sus padres, Jesús Hijón y Cecilia López-Loriente, decidieron trasladarse a Madrid con sus cuatro hijos, con el objetivo de proporcionarles una buena educación.

Cecilia cursó sus estudios en el Liceo Francés, hecho bastante insólito en aquella época cuando la formación de las niñas solía depender de colegios religiosos, lo que demuestra una elevada y progresista concepción de la educación en su entorno familiar. Tras unos estudios brillantes y una especial inclinación hacia el dibujo, ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, consiguiendo diplomas extraordinarios en todos los cursos y finalizando, a los dieciséis años, la titulación de Profesora de Dibujo y Artes Decorativas.

Mujer decidida, moderna y valiente, desde muy pronto accede al mundo del teatro y comienza a realizar figurines para zarzuela y opereta. Probablemente fuera introducida en este ámbito por el tenor Delfín Pulido, también santacruceño y casado con su hermana Emelina Hijón. Pulido había debutado en la ópera y la zarzuela en el año 1924 y tuvo una amplia relación con el Maestro Jacinto Guerrero, en cuya compañía del Teatro Coliseum de Madrid con un impresionante elenco de actores, actrices, cantantes, directores de escena y escenógrafos, aparecía como figurinista Cecilia Hijón con la sorprendente cantidad de trescientos figurines, contando tan solo veintidós años. La revista, que se estrenó en mayo de 1935, era *¡Hip, hip, hurra!* y un año después, en 1936, realizó los diseños para la nueva creación del Teatro Coliseum *¡Allô Hollywood!*, esta vez en colaboración con la brillante figurinista Rosa Bendala. Sus éxitos llamaron la atención de la ya famosa *vedette* Celia Gámez, quien habría de solicitar su trabajo en más de una ocasión.

En 1935 podemos encontrar también su labor en la ilustración gráfica colaborando en la recién editada revista *Cartel,* en la que asimismo trabajaba la ya famosa figurinista, redactora e ilustradora, Amparo Brime, otra de nuestras esforzadas mujeres prácticamente desconocidas en la actualidad. Ese mismo año presentó tres preciosos dibujos en la revista *Blanco y Negro*. Estos trabajos, en plena línea de modernidad, de trazos firmes y bien delineados, con un cromatismo limpio y plano, geometrizantes al estilo *art déco,* dejan entrever una cierta estética cinematográfica. En este sentido, no podemos obviar la fascinación de la época por este moderno medio audiovisual y, en el caso de Cecy, el hecho de que, sorprendentemente, su tío Bonifacio López-Loriente tuviera la valentía de abrir una sala de cine, el *Cinema Loriente,* en el pueblo de Santa Cruz de la Zarza a comienzos de los años veinte, permaneciendo abierta hasta los años ochenta.

En 1936 Cecilia Hijón estaba en la pista de salida de una prometedora y fructífera carrera que, como tantas otras, se vio truncada por la guerra civil. De cualquier forma, mujer inteligente, extrovertida, dinámica y emprendedora intentó, con todas sus fuerzas, seguir adelante en un mundo que finalizada la contienda ya no tenía nada que ver con los brillantes años en los que se había desarrollado su trabajo.

Durante un tiempo, en un ambiente especialmente hostil para las mujeres, continuó su trabajo de figurinista realizando los diseños para el gran éxito de Celia Gámez, *Yola,* revista musical que se estrenó en marzo de 1941 en el Teatro Eslava de Madrid, constituyendo el primer gran acontecimiento del mundo del espectáculo tras el final de la guerra. Al terminar la representación el día del estreno, Celia Gámez hizo salir a Cecy al escenario para que recibiese el aplauso del público por su magnífica labor. Fiel a su enorme capacidad de trabajo, elaboró los dibujos para la zarzuela *La zapaterita,* del Maestro Alonso, que se estrenó en el teatro Calderón un mes después. En su curiosidad por tantear todos los medios, durante algún tiempo trabajó como locutora en la revista radiofónica semanal *Ráfagas,* de Radio Madrid, presentando la sección de modas y consiguiendo muy buenas críticas por su agradable voz.

Al contraer matrimonio con Francisco Verdú Mora, se trasladó a vivir a la localidad alicantina de Monóvar debiendo dejar de lado su destacada carrera. No obstante, a pesar del estatus que se suponía a una mujer casada en aquella España de los años cuarenta, Cecilia procuró continuar su vocación y participó en la *Exposición de Arte, Artesanía e Industria,* organizada por la Sociedad Cultural Casino de Monóvar en 1941.

En 1950, en colaboración con Virginia Pulido, realizó los figurines de la zarzuela *La princesa de Tangaráh* obra del Maestro Gravina, con libreto de Delfín Pulido, que se estrenó en el Teatro Fuencarral de Madrid.

Sin abandonar nunca su insaciable creatividad ensayó unas pinturas, a las que llamó «vinorelas» o «caferelas», según los coloridos que extraía del vino o del

café. En el año 1962 pudo verse una gran selección de su obra en una exposición individual organizada en Monóvar por la Caja de Ahorros del Sureste de España que itineró por Alicante, Elche y Madrid. Años más tarde, en 1971, participó en la *Exposición de Pintura Femenina* organizada por el Círculo Medina de la Sección Femenina de Falange Española. Interesada también por el teatro formó el Grupo Artístico Azorín en 1964 al tiempo que escribía poesía y narrativa, elogiada por el propio escritor monovero José Martínez Ruiz, *Azorín*, con cuyos hermanos compartía tertulias. Inmersa en el mundo de la cultura cultivó siempre su amistad con la bailarina Mariemma, la soprano Felisa Herrero, la actriz Mercedes Prendes y los pintores Benjamín Palencia, Pancho Cossío y muchos otros.

Siendo ya mayor, incapaz de perder su infatigable actividad, dedicó su tiempo a la enseñanza del dibujo para niños, a la creación de un coro infantil e, incluso, publicó el cuento *Cabecita de ajos* en 1991.

En definitiva, Cecilia Hijón, Cecy, fue una extraordinaria mujer, fruto de una época inigualable que nunca debió haber permanecido en el olvido. **J. A.**

Coti - Lucrecia Feduchi Benlliure

(MADRID, 1930 - 1999)

Hija mayor de la familia numerosa formada por el arquitecto Luis Martínez-Feduchi Ruiz (1901-1975) y Matilde Benlliure, con siete hermanos: Javier, Elena, Luis, Belén, Ignacio, José y Luz.

La trayectoria profesional y personal de Lucrecia Martínez-Feduchi (que prescinde del Martínez, como su padre, y se hace llamar Coti) la muestra claramente como un miembro destacado y ejemplar de la saga familiar de los Feduchi Benlliure, notabilísimos e innovadores profesionales y artistas, de formación y talante humanista.

Lucrecia Feduchi, Coti, maneja muy bien el lápiz desde pequeña; terminados sus primeros estudios en el colegio de las Irlandesas, insiste en su deseo de orientarse hacia el campo de la moda y el diseño. A la vista del tesón con que prueba constantemente su habilidad en el dibujo, empieza a recibir clases de Carlos Sáenz de Tejada[119], que entre otras cosas fue un excelente dibujante de moda, y de José Caballero[120]. La confianza que el maestro de Huelva tenía en la capacidad de Coti se demostrará unos años después, siendo ella muy joven aún. En el verano de 1953 se representa, en los Jardines de Sabatini de Madrid, una producción del *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina dirigida por Luis González Robles, con decorados y figurines de José Caballero. En dicha producción se inserta un ballet con los personajes de la comedia, y en el programa de mano se menciona a Coti como autora de los figurines.

A finales de los años cuarenta Coti pide permiso a sus padres para ir a París a estudiar moda y francés, idea que aceptan a condición de que sea con el serio propósito de prepararse para el desempeño de una profesión en el futuro: la holganza era desconocida en casa de los Feduchi. En París acogen a Coti el arquitecto Pedro Yrisarri y su mujer Isabel Weiller; también pasa una temporada en casa de una amiga de su madre, Elvira Stein, una dama nórdica de gran belleza que había sido modelo de Sorolla. Moviéndose en aquel ambiente, mediando quizá sus anfitriones y amigos, pero sobre todo la viveza de su carácter, Lucrecia Feduchi tendrá la oportunidad de asistir a infinidad de desfiles de modistos famosos, visitar las boutiques más elegantes, respirar París y zambullirse en la lectura de revistas francesas que presentaban un modo de vestir más atrevido, alegre y elegante que el de la España de entonces.

A aquella primera estancia francesa seguirían frecuentes viajes cortos, que permitieron a Coti vivir un ambiente de eclosión en el sector de su interés: la plena recuperación de París como capital mundial de la moda en los años cincuenta, superados los efectos de las crisis financieras y la Guerra Mundial sobre el crecimiento económico de la industria del lujo. Era una época crucial de grandes nombres, como Chanel, Schiaparelli, Jacques Fath, Balenciaga, Christian Dior, Jacques Heim, Hubert de Givenchy o Pierre Cardin.

En Madrid, mientras tanto, Coti empieza a adentrarse en el campo de la ilustración, dibujando proyectos de interiorismo, un área profesional de la cual vivía rodeada, y rompedores figurines de moda.

Tan pronto como hacían aparición sus dibujos en alguna revista, sorprendían y atraían por su finura y su aire cosmopolita, como un soplo atrevido de aire

119/ Carlos Sáenz de Tejada (Tánger, Marruecos, 1897- Madrid, 1958). Estudia con F. Álvarez de Sotomayor y en 1916 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pensionado por la JAE viaja a París. Colabora en *Mode, Harper's Bazaar* o *Vogue*. Es, fundamentalmente, un notable cartelista, ilustrador y figurinista. Valga como muestra la publicación *Carlos Sáenz deTejada, ilustrador de "Elegancias" (1924-1926)*. Fundación Wellington, 2007.

120/ José Caballero (Huelva, 1913 - Madrid, 1991). En 1930 inicia la carrera de ingeniería en Madrid, que abandona. Estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y prosigue con Vázquez Díaz. Colabora en figurines y escenografías con "La Barraca" de García Lorca. Después de la Guerra trabaja en decoración para el cine y teatro. Tras su primera exposición en la galería Clan en 1950, tiene en su haber una importante y dilatada carrera como artista. Premio Nacional de Artes Plásticas en 1984 y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, en 1989.

fresco. Ella misma, sin embargo, no se conforma con tener gracia y facilidad en sus esbozos y una opinión solvente sobre la moda. Su afán de profundizar en un proyecto profesional propio le hace ver con claridad que para entrar en ese mundo y revolucionarlo necesita un fundamento técnico: entender la gramática de la costura, dibujar los modelos sobre bases reales. Con ese objeto se matricula, estudia y obtiene el diploma del Sistema de Corte y Confección de María Felisa Mendía, durante los cursos 1948-1949 y 1949-1950.

Sus figurines de delicada fantasía se publican en la nueva revista *Feria*[121], donde muestra su ágil pluma, por ejemplo, en los que acompañan las páginas de «Visita a *Ellas* de Caruncho» o «Para ti que estudias»[122]. En noviembre de 1954 el jurado calificador del *II Salón Nacional de Dibujo para Alta Costura* le otorga el premio de la Cooperativa Española de Industrias de la Confección y Anexas, mientras otro de sus dibujos es galardonado por el grupo de empresas Muñoz[123]. Pocos días después, en el mes de diciembre, se alza con el segundo premio Caruncho del Primer Concurso Nacional de Diseños de Moda[124], organizado por la revista *Teresa*[125] y el grupo Costureros de Madrid bajo los auspicios de la Dirección General de Bellas Artes, que acompaña el evento con un ciclo de conferencias, «La moda a través de la historia»[126], y la *Primera Exposición de Retratos Femeninos,* donde participan artistas famosos[127].

En los años siguientes Coti contribuye prolíficamente a la revista *Teresa*. Los títulos con los que presenta sus diseños son ágiles y atractivos: «Con sol - Sin sol»[128]; «Lo que fue el desfile de la Alta Costura española en la Exposición de Bruselas» con su dibujo para «Bravísimo», un modelo de Caruncho, seguido por otros de Pedro Rodríguez, Vargas Ochagavía, Asunción Bastida, Rango o Santa Eulalia, con texto de Pilar de Abia[129]; «La novia y la madrina»[130]; «3 conjuntos, 6 prendas, 7 variaciones»[131]; «De los pies a la cabeza»[132]; «Siempre el tricot. Modelos Caruncho 1960»[133]; «Un traje, cinco trajes»[134], que enseña a dar juego a las prendas para distintas ocasiones, al igual que «Variaciones de un echarpe»"[135]. En 1960 desarrolla un monográfico para la misma publicación con dibujos de las «Creaciones de modistos españoles para doña Fabiola de Mora y Aragón»[136].

Sus propuestas específicas para diseños, patrones y dibujos artísticos aparecen en los popularísimos Cuadernos CCC, una publicación del famoso Centro de Cursos por Correspondencia fundado en San Sebastián

121/ Editada y dirigida por Mercedes Fórmica (Cádiz 1923 - Málaga, 2002), jurista y escritora, importante en su lucha por los derechos de la mujer. Admiradora de José Antonio Primo de Rivera, en 1944 se hizo cargo de la revista *Medina*, editada por la Sección Femenina, y más tarde de la revista *Feria*.

122/ *Feria*, núm. 3, 17 de mayo de 1952, pp. 6-7 y 26-27. En los años cuarenta Enrique Caruncho fue jefe nacional de la Obra Sindical de Artesanía, y más tarde sería uno de los creadores de la empresa pública Artespaña; en 1958 encabezó la delegación del sector español de alta costura en la Expo de Bruselas. Su esposa, Florinda Amat, regentó una importante casa de modas, Caruncho, en el Madrid de los años cincuenta. Véase *ABC,* núm. 16.402, 5 de octubre de 1958, p. 83, y *Blanco y Negro*, núm. 2.427, 8 de noviembre de 1958, pp. 74-75.

123/ Véase, por ejemplo, *La Vanguardia Española*, 25 de noviembre de 1954, p. 7.

124/ El primer premio fue para Joaquín Pérez Esparza, y los dos terceros para Gloria van Aersen y Marilís González de Amezúa; Celia Gómez de Segovia se llevó el único accésit.

125/ *Teresa. Revista para todas las mujeres*, revista mensual fundada por la Sección Femenina, publicada de 1954 a 1975; dirigida por Elisa (Lula) de Lara y Jesús de la Serna.

126/ Fueron los conferenciantes Rafael Sánchez Mazas, Carmen Bernis, Miguel Herrero García, Guillermo Díaz-Plaja, Mariano Rodríguez de Rivas, Agustín de Figueroa y Julio Caro Baroja.

127/ La exposición se muestra en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, del 10 al 23 de diciembre de 1954; hay amplia información en *Teresa*, enero de 1955, pp. 6-13.

128/ *Teresa*, julio de 1957, pp. 8-9.

129/ *Teresa*, noviembre de 1958, p. 12.

130/ *Teresa*, mayo de 1959, pp. 6-8.

131/ *Teresa*, septiembre de 1959, p. 5.

132/ *Teresa*, octubre de 1959, pp. 6-7.

133/ *Teresa*, noviembre de 1959. pp. 6-7.

134/ *Teresa*, diciembre de 1958, p. 3

135/ *Teresa*, diciembre de 1959. p. 8.

136/ *Teresa,* diciembre de 1960, pp. 11-12, y septiembre de 1960, pp. 3-4, respectivamente.

137/ "La moda al día", año 1, núm. 7, octubre de 1954.

138/ Verano de 1955, boletín núm. 32, suplemento extraordinario de la revista Club CCC.

139/ *Modelos de Caruncho, ABC*, 6 de julio de 1957, p. 76. *Blanco y Negro*, núm. 2.393, 15 de marzo de 1958, pp. 68-69,"Colecciones en Madrid. Primavera 58" (Elio, Miguel Dorian, Pedro Rodríguez, Vargas Ochagavía).

140/ *Veleta. Semanario de El Escorial y de la Sierra* (sin fecha). María Dolores Pérez-Camarero publica su semblanza en el artículo «Siempre nosotras. Les presento a Coti Feduchi».

en 1940, que ofrecía cursos a distancia de las materias más variadas; Coti colabora, por ejemplo, en «La moda al día», del año 1954[137], o en el Extraordinario del verano de 1955[138]. También en esa época contribuyó en el diario *Pueblo* a la sección que lideraba la periodista Pura Ramos.

En *Blanco y Negro* era Begoña García Diego la que escribía en la sección «Cuarto de estar. El rincón de la mujer», donde cada semana se difundían proyectos de diseño de interiores, de terrazas y jardines o de moda. Para esas páginas Coti dibuja innovadores figurines de las colecciones de los modistos de París, mentalmente anotados en los desfiles que la joven española cubría[139]; eran tiempos en que los diseños de la nueva moda se publicaban ya en fotografía, pero la existencia de modistas independientes de refinada formación y buenas tiendas de telas favorecía que fueran acompañadas de dibujos donde se apreciaba con mayor claridad el patronaje de las prendas.

También en los años cincuenta Coti dibuja modelos para el famoso modisto venezolano Miguel Dorián, que tenía su taller en la calle del Barquillo, como recuerda María Dolores Pérez Camarero en la revista *Veleta*[140]. Intercambia opiniones y la sabiduría del oficio con las italianas Giovanna y Gabriella Pagliai, propietarias de la Alta Escuela de Moda, una elegante boutique próxima a la plaza del Marqués de Salamanca en Madrid[141]. Mantiene asimismo una excelente relación profesional con María Luisa Zabala y Marita Galbis[142], las dueñas de Top-Top, una tienda de prendas de punto para niños que cultivaba una estética divertida, muy distinta de las delicadas labores en tonos claros que habían sido el ideal del vestuario infantil.

Inteligente y generosa, con extraordinario don de gentes, su historial pone de relieve que Coti es, allí donde esté, una presencia dinamizadora de proyectos y direcciones creativas que le gusta compartir con sus amigos, a su vez buenos profesionales en distintos ámbitos. De los entusiasmos de su círculo madrileño en los años cincuenta hay atisbos en los diarios del malogrado Juan Manuel Silvela Sangro[143], admirador de Coti junto a jóvenes pintores como Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Fernando Zóbel, o Arcadio Blasco y los bohemios[145] que acudían al Instituto de Restauración, entonces en los bajos del Museo de América. Es el mundo de arquitectos en ciernes como sus

propios hermanos, humoristas como Chumy Chúmez, Miguel Mihura y sus colegas de *La Codorniz*, gentes del teatro y del cine, como Jaime de Armiñán o José Luis Borau[146].

Coti encuentra tiempo para ser una lectora empedernida de novela negra y de los periódicos (¡se dice que se empeñaba en hacer todos los crucigramas!); es también una despierta viajera, y prolonga la tradición melómana de su familia apoyando a la asociación musical *Cantar y Tañer*, organizadora de conciertos en la Sala de La Unión y el Fénix[140].

En su afición a las agujas está muy presente el descubrimiento de los secretos del traje regional, acervo que con finura descontextualiza para añadirlo a sus modelos: véase como muestra el *Blanco y Negro* del 1 de agosto de 1959, donde aparecen las alpargatas ibicencas en rafia y cáñamo; las medias listadas en blanco y negro de Cáceres o las bordadas de Lagartera; la camisa de torero o los lagarteranos botones de plata para adornar una sencilla blusa blanca; los lazos trenzados de abalorios de La Alberca, que sugiere usar también en la cintura. En resumen, un manantial de ideas.

A principios de octubre de 1959 *Blanco y Negro* dedica a la moda un número especial de más de sesenta páginas, con dos secciones diferenciadas, una en la que Federico García Requena entrevista a las modelos famosas del momento en París y otra dedicada a las novedades con que concurren a la temporada las firmas de costura más importantes —Balmain, Dior, Lanvin, Castillo, Cardin, Desses, Heim, Givenchy, Balenciaga o Chanel— donde se intercalan interpretaciones dibujadas por Coti.

En los primeros años sesenta destaca la dedicación de Coti a Galerías Preciados[147], los grandes almacenes madrileños que por decisión de su fundador y propietario, Pepín Fernández, se convierten entonces en la lanzadera del *prêt-à-porter* de lujo en España, a través de su producción propia bajo la marca Coppelia[148]. En esa época Coti viaja constantemente para asistir a las pasarelas de las más reputadas firmas de confección de Europa y proveerse de ideas para los diseños que suministra a Galerías. Colabora en la revista *Galerías Preciados*[149], y contribuye a formar un equipo de personas de alto nivel profesional en

141/ Las hermanas solían aparecer en las páginas de *ABC* dedicadas a ecos de sociedad, por ejemplo el 21 de agosto de 1991, hablando de las personas que disfrutaban del verano en «La isla que arde» (Ibiza).

142/ María Luisa Zabala (San Sebastián) y María Galbis (Las Palmas) desarrollaron una trayectoria profesional en común. Inventaron un recortable textil para que las niñas manipularan sus vestidos, y se encargaron del vestuario del personal de informativos en Televisión Española, amén de otras actividades.

143/ *Diario de una vida breve*, Madrid (Prensa Española), 1967 (1ª ed., prólogo de Julián Marías).

144/ Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, los hermanos López (Antonio López García, Francisco López Hernández, Julio López Hernández) con sus mujeres o novias (Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla, Esperanza Parada).

145/ «Javier no era tan agudo ni surrealista como Coti pero tampoco andaba muy a la zaga de ella, a decir verdad, y juntos formaban un tándem formidable, imposible de batir. No había forma de competir con aquel peloteo fulminante, a más de doscientos kilómetros por hora, que para sí quisieran muchos aspirantes al "Máster" de Atlanta en nuestros días». José Luis Borau, *En recuerdo de Javier Feduchi*, enero de 2006.

146/ Alma de la iniciativa fue la alemana Helga Drewsen, amiga de la música y los músicos instalada en Madrid durante la Segunda Guerra Mundial, que empezó prestando su espineta (raro espécimen entonces en nuestro medio) y acabó contratando solistas, agrupaciones, orquestas y coros para cultivar pentagramas ausentes. Véase *Ritmo*, XLV (1974), núm. 447.

147/ Véase la entrevista «Mujeres con personalidad: Coti Feduchi», publicada en el diario *Pueblo* en fecha comprendida entre el 22 de febrero y el 14 de abril de 1961.

148/ Mary G. de Santa Eulalia lo cuenta en la *Hoja del Lunes* del 27 de julio de 1970: solían hacer 500 modelos por temporada, 150 de cada uno para no repetir. Menciona asimismo otros talleres importantes de aquel momento.

149/ El *ABC* del 1 de abril de 1960 anuncia la publicación de *Galerías, revista de la mujer elegante*, editada a todo lujo al precio de venta de 20 pesetas el ejemplar. La reseña informa sobre las diversas secciones que tendría así como los colaboradores, tales como Carmen Flores, Juan de Satrústegui, Alfredo Marquerie, Gastón Baquero o Javier y Lucrecia (Coti) Feduchi.

el sector de moda y accesorios de vestir, capaces de entablar relaciones con sus homólogos de otros grandes almacenes internacionales, como Printemps Haussmann, La Rinascente o Selfridge's. También en Galerías conoce al economista Antonio Herrera Madariaga, con quien se casa el 4 de julio de 1963 en la ermita del Cristo del Caloco, en El Espinar. El matrimonio tendrá dos hijos, Helena y Antonio.

En los años sesenta Coti colabora en distintas revistas. Publica patrones, animados con sus ágiles esbozos del modelo terminado, en la sección «Labores» de la revista *Telva;* un ejemplo es *Ropa para el ajuar*, el 1 de mayo de 1965. Para *Piel*, la revista de la industria peletera, diseña tres modelos exclusivos de estilo Op-Art, que se publican en el número de enero de 1966; en el de noviembre del mismo año, ella y Ortín dibujan las creaciones de los prestigiosos peleteros Arturo y Foncastel.

El 13 de noviembre de 1967 es una fecha crucial en la vida de Coti: obtiene entonces la licencia municipal de apertura para un taller de confección propio, en la madrileña calle de la Magdalena. Antes había viajado para cubrir todo tipo de desfiles de los modistos más reconocidos de su época, y había hecho los dibujos de aquellos modelos exclusivos para que se pudieran confeccionar después en España. Y llegado este punto de inflexión en su vida, si ya antes era independiente, ahora lo ratifica abriendo su propia empresa. Con visión inteligente, Coti dedica su taller a la lencería para señoras y jóvenes, y a las blusas lenceras en menor medida; ella dibuja los diseños, se abastece de telas en Barcelona, ocasionalmente en Valencia o Madrid, y los corta y confecciona en el taller de la calle de la Magdalena para su distribución en una serie de comercios de primera línea de España.

Sus clientes, puntos de referencia en cada ciudad española, son Lencería Santacana, La Perla o Blonda, en Barcelona; Mujer, en Pamplona; ¡Oh, qué luna!, Trea, Tres en Claudio, Zeta, Dafnis, Guezal o Alfredo Caral (solo blusas), en Madrid o Isal, en el Cortijo Los Canos de Sotogrande (Cádiz), entre otros de Valencia, Oviedo, Santander, etcétera. A escala nacional vende lencería juvenil a los almacenes Celso García, Galerías Preciados y El Corte Inglés. Su empresa llegó a tener más de doce empleados y estuvo treinta años en activo.

Coti estaba al corriente de por dónde iban las revistas con diseños de moda que se publicaban en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial,

como *Harper's Bazaar* o *Vanity Fair*, *Mc Calls*, o las firmas de patrones por correo como Simplicity, Butterick etc. y, por supuesto de sus equivalentes europeas. Con sus dibujos difunde al público la tendencia de la moda «adolescente», producto del cine, con sus faldas acampanadas, los complementos en guantes y calzado, los peinados con recogidos y colas de caballo. Capta la marcada influencia del estilo Audrey Hepburn: para el día, pantalón pitillo, camisa de hombre, jersey de cuello alto, pañuelo en la cabeza y bailarinas; para la noche, vestidos sofisticados en la onda de los modistos de categoría.

El dibujo de Lucrecia Feduchi en el campo de la moda significó para España abrir ventanas a un mundo exterior que vestía con alegre desenvoltura, cuando iban quedando atrás las limitaciones de la posguerra. Al mismo tiempo, su trazo, rápido y certero, transmitía con absoluta naturalidad un carácter personal en el que hoy nos sigue sorprendiendo la total ausencia de cursilería o vulgaridad. **M. G. O.**

María Antonia Dans

(OZA DOS RÍOS, A CORUÑA, 1927 - MADRID, 1988)

Hasta los veinticinco años María Antonia Dans vive en Galicia: en Oza, en Curtis y en A Coruña. Estará muy ligada a su tierra natal y lo reflejará en su obra durante toda su carrera artística. Es la segunda de ocho hermanos: seis chicas y dos chicos.

Inicia su aprendizaje en A Coruña con Lolita Díaz Valiño[150] que dura unos cinco años. En 1950 expone, junto a su compañera Gloria del Llano, en la sala de la Asociación de Artistas de A Coruña, en el Foto Club de Vigo, y en la Sala de Turismo de Santiago de Compostela en 1951. El éxito logrado y la venta de sus primeros cuadros la animan a viajar a Madrid, objetivo que guardaba desde hacía tiempo, y toma la decisión de dedicar su vida a la pintura, comprendiendo que debe salir del círculo local y ampliar horizontes. Se establece definitivamente en Madrid en 1952, después de su boda con el periodista gallego Celso Collado Lema[151], de quien se separa en 1959.

En 1956 nace su hija Rosalía.

María Antonia Dans es consciente de que necesita aprender a dibujar, «agilizar la mano», y para lograrlo asiste a la Academia de San

150/ Dolores Díaz Valiño (A Coruña, 1905 - 1963). Pintora y profesora, fue la primera mujer miembro de la Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario junto a Carmen Corredoyra.

151/ Celso Collado Lema (Vimianzo, A Coruña,1921- Guadalix de la Sierra, Madrid, 2014). Periodista y escritor, pionero de la Agencia EFE, de la que fue delegado en Londres, Nueva York y Moscú.

Fernando, por libre, y al Círculo de Bellas Artes. «La variación principal que recuerdo de esa época es la del concepto del dibujo. Antes, dibujaba de una manera que ahora me parece mezquina», declara a Luis Caruncho[152].

María Antonia, de carácter extrovertido, frecuenta los círculos artísticos madrileños, donde conoce a Benjamín Palencia y Daniel Vázquez Díaz, que influyen en su pintura; siguiendo a su marido, asiste a las reuniones de intelectuales y literatos asiduos del Café Gijón, donde hace amistad con Carmen Laforet, Camilo José Cela o Juby Bustamante. De hecho, la artista declara que en Madrid aprendió más de los literatos que de los pintores, que «dibujaba menos que leía»[153].

Pinta en su estudio de la madrileña calle de Toledo, tratando de hacerse un nombre en la escena cultural de entonces, y es Ramón Faraldo quien le da el espaldarazo al incluirla en su libro sobre el panorama de la pintura en España[154]. María Antonia sigue su camino hacia la profesionalidad con tesón, paso a paso.

La exposición en la Galería Alcor de 1954 junto al pintor francés René Francois es un importante eslabón en su trayectoria, máxime leyendo las palabras que Camilo José Cela le dedica: «Cortando por lo sano, María Antonia Dans, pintora coruñesa y amiga mía, maneja la acuarela como una espada —también como una lanza— y nos enseña una Galicia que se resistía tercamente al pintor: una Galicia violenta y viva, amorosa y purísima, pagana y cruel»[155]. Otro hito es la muestra de 1955 en el Ateneo madrileño.

Gana becas importantes: en 1955, la de Educación Nacional para la Ayuda de Estudios; en 1959, la de la Fundación Juan March, que le posibilita viajar por Italia; en 1962 la de la Fundación Rodríguez Acosta, y en 1964 la de Relaciones Internacionales.

A mediados los años cincuenta utiliza mucho el *gouache*, y muestra de ello son los que decoran el Parador de San Marcos de León. Anotemos que, en su notable trayectoria, María Antonia se asoma a otros campos de trabajo, a otras técnicas. Realiza pinturas al fresco en la iglesia de San Martín de Meirás o en el Consistorio de Ribadelago, donde decora la escalinata reflejando escenas de la vida rural[156]; ejecuta tres paneles de tabla pintados al óleo para el Hotel Wellington de Madrid, encargados por

152/ *María Antonia Dans (1922-1968)*, catálogo de exposición, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1999.

153/ Conversación con Luis Caruncho en el catálogo *María Antonia Dans (1922-1988)*, p. 21.

154/ Ramón Faraldo, *Espectáculo de la pintura española*, Madrid, Editorial Cigüeña, 1953.

155/ Camilo José Cela, presentación del catálogo *María Antonia Dans (1922-1968)*, p. 34.

156/ Este fresco quedó después muy deteriorado por la humedad, según informaba Araceli Saavedra en *La Opinión. El correo de Zamora*, 12 de enero de 2011.

Luis Blanco Soler en 1956, y otro para el diario *Pueblo;* y con la misma técnica una importante pieza de 40 metros para el Parador de Bayona, hacia 1970.

En su monografía dedicada a Dans, Juby Bustamante recoge impresiones de la propia pintora: «Cuando llegué a Madrid la mayoría de los pintores que conocí estaban interesados por el abstracto, y yo empezaba entonces mis pinitos figurativos. Yo creo que ese desfase fue positivo: nunca tuve tentaciones de desviarme de mi camino, no sé si por falta de curiosidad, o por instinto de hacer siempre lo que siento, no lo que me hacen sentir o lo que se hace a mi alrededor»[157].

157/ Juby Bustamante, *Mª Antonia Dans, Artistas españoles contemporáneos,* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 77.

Su estilo pictórico, esquemático y sencillo, transmite su mundo personal, que tiene como protagonistas los escenarios gallegos pintados a base de simplificación de líneas, falseamiento de perspectivas y manchas de color, como salidos de sus manos con una especie de torpeza voluntaria. «Vivía en perpetua orientación plástica hacia todo lo que me rodeaba, estudiando, midiendo los contornos de las cosas y la densidad de la luz».

> «Mi pintura es una manera de ver lo que me rodea, de la forma más exacta posible, aunque por otro lado no tiene nada de realista. Creo que el mundo son estas visiones simplificadas que tengo a mi alrededor porque para mí la pintura es una forma de adaptar nuestro mundo interior al espectáculo exterior, por lo tanto es ingenua en tanto en cuanto está hecha con total sinceridad»[158].

158/ Caruncho, op. cit., p. 36 y p. 17.

Con el paso del tiempo sus cuadros, trabajados con abundante pigmento, adquieren cierta gravedad cercana a un expresionismo algo bronco. Nos traen recuerdos de la plástica de Carlos Maside.

En 1958 participa en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, y en la Sala Prado del Ateneo de Madrid cuelga una serie de guaches y óleos con mucho color. El *Cuaderno del Ateneo* núm. 58 acompaña a la exposición, que María Pura Ramos comenta en la revista *Teresa* del mes de octubre. También expone en la Sala Miranda de Salamanca.

Durante la década de los sesenta el trabajo de María Antonia Dans adquiere un ritmo vertiginoso. En1960 es la *Exposición Nacional de Bellas Artes,* celebrada en Montjuic (Premio del Ayuntamiento de Oviedo), más otras en la Caja de Ahorros de Oviedo, en el Ateneo Jovellanos de Gijón, en la Sala de Relaciones

Culturales de Madrid y en la Sala Velázquez de Vigo. Participa en la *Exposición de Artistas Españoles Actuales,* en el Centro Gallego de Buenos Aires. Es finalista en la *Exposición Premio Biosca.* Acude al VIII Concurso Nacional de Pintura y Escultura de la Diputación Provincial de Alicante. Por último, participa en *El retrato español actual* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En 1961 es seleccionada para la exposición *Peintres Contemporains d'Espagne,* en la Maison de la Pensée Française de París, con el cuadro *Niñas*; Sala Pasarela (Sevilla); Galería Sur (Santander); participa en la muestra homenaje al pintor Zabaleta en la Sociedad Española de Amigos del Arte (Madrid).

Comienza el año 1962 abandonando temporalmente el óleo porque, confiesa, le impedía trabajar con soltura; confecciona sus propias pastas para acuarelas o *gouaches,* y también elabora ella misma las ceras y los acrílicos.

Participa en la exposición en la Dirección General de Bellas Artes, con treinta y dos pinturas. Emilio Romero presenta el catálogo: «La pintura de María Antonia Dans tiene un cándido aire escolar, atrevimiento técnico, color largamente meditado y, sin embargo, todo está en sus cuadros sin énfasis ni artificio, como si su disposición estuviera arrancada de lo fortuito y no de lo intelectual o enrevesado. El tono de simplicidad que tienen sus figuras dota a sus cuadros de ese difícil logro de vida y movimiento»[159]. También inaugura en la Sala Illescas de Bilbao y participa en *Seis Pintores Españoles,* en la galería Knoll Kongress Hall de Berlín.

159/ Emilio Romero en el catálogo de la exposición *María A. Dans,* Madrid, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, febrero de 1962.

La década de los sesenta es la de los galardones: en 1963 gana el Premio de la Villa de París en la *VIII Exposición Internacional de Pintura Femenina* por la pintura *Vendedora de panes*; en 1969 el de la UNICEF (entregado en el Club Urbis el 10 de diciembre) y en 1970 el de Repesa, entre otros.

En 1964 presenta la *Exposición Nacional de Bellas Artes* en los Palacios de Velázquez y Cristal del Retiro de Madrid y en el Ateneo madrileño (Sala Santa Catalina). La sala de exposiciones de la Editora Nacional acoge en 1965 su conjunto *El paisaje de Lanzarote* donde había viajado con un grupo de intelectuales en una de las iniciativas de Gaspar Gómez de la Serna[160]: son quince cuadros, interpretaciones de la isla, pintados con *gouache,* acuarela y otros procedimientos. José Hierro le dedica una poesía (véase más adelante).

160/ Gaspar Gómez de la Serna (Barcelona, 1918 - Madrid, 1974). Jurista (letrado de las Cortes Españolas), falangista. Ocupó el cargo de Jefe del Departamento de Cultura de Educación Nacional, y organizó varias Jornadas Literarias en distintos puntos de España reuniendo a Gcríticos, escritores y artistas para que, luego, dejaran plasmadas sus impresiones. María Antonia se unió a alguna convocatoria y mostró en esta exposición, la huella que la isla.

En 1968 la Sala del Club Pueblo muestra su obra.

Finalizando los años sesenta, siente la necesidad de dar más transparencia a su pintura y vuelve al óleo. Su exposición de 1970 en la Galería Biosca, donde había tenido el privilegio de exponer durante años, es considerada por la crítica como la de una pintora consagrada. En la revista *Villa de Madrid,* Ramón Faraldo escribe con optimismo sobre los artistas no puramente abstractos del panorama madrileño y la menciona entre los protagonistas[161].

María Antonia toma aliento regresando siempre a su Galicia[162]. Elabora sus pinturas a base de estratificaciones tonales expandidas o concentradas: «No puede haber color si no hay compensación de volúmenes, de medidas, de planos. [...] El color se asienta, se sostiene por un dibujo interior que yo trato de que no aparezca para intensificar más el cromatismo».

Compone su producción una galería de escenas populares del campo o portuarias, mujeres gallegas curtidas por el trabajo, ferias y romerías, vistas de pueblos, sencillos bodegones: «Tengo miedo de repetirme y de ser anticuada y literaria. Y a que no interese mi pintura porque es un mundo que la mala pintura ha hecho típico y folklórico. […] Pero la verdad hay que arrancarla por encima de todo, sin falsearla. […] La verdad es de cada uno».

Pinta la Galicia marinera, la de verdes praderas, la bulliciosa: «La otra, la nocturna, la de las alucinaciones, la de las fantasmagorías, la de los embrujamientos lúbricos, no tiene cabida en la obra de esta sana gallega»[163]. Asegura no tener preferencia por ninguna tendencia pictórica, y que no le influyen las modas pero siempre ha querido estar cerca del sentir de sus contemporáneos, como declara a Ana Arias de Cossío: «Mis amistades de ahora y de entonces ocuparían demasiado espacio. […] Mis amigas pintoras son: María Victoria de la Fuente, Mercedes Ruibal, Amalia Avia y Maruja Moutas. A las escritoras las he inmortalizado en algún retrato. […] Y de los pintores, pienso que de todos soy muy amiga, porque cabemos todos, como diría Álvaro Delgado»[164].

Su trabajo le había hecho merecedora de exponer en la Sala Biosca a lo largo de su trayectoria, pero la exposición que presenta en 1983, una serie de retratos de mujeres con pintura menos densa y factura más detenida, sorprende. El dibujo, antes oculto por el empaste, se asoma entre las veladuras y transmite

161/ Ramón Faraldo, «París fue una fiesta: Madrid es una fiesta, además de ser Madrid», *Villa de Madrid*, 2 de octubre de 1970, pp. 18-21.

162/ A su «Cosmos propio», como bien dice Jesús Fernández Santos en el catálogo *María Antonia Dans (1922-1988),* p. 353.

163/ Juan Ramírez de Lucas en *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,* núm. 39, 1962, pp. 46-47.

164/ Ana María Arias de Cossío, *María Antonia Dans,* Xunta de Galicia, Editorial Atlántico, 1985.

mayor profundidad. Son retratos de mujeres importantes en su vida, entre los que destacan el de Juby Bustamante, de su hija Rosalía —responsable de la iniciativa— y de Carmen Martín Gaite[165]. «La necesidad de retratar los rostros», declara en una entrevista para *El País*, el 11 de mayo de 1983, «puede venir del hecho de que a determinada edad [...] se precisa conocer mejor a los demás para no estar tan solos». Aclara que, aunque tiene más fama como paisajista, siempre pintó retratos y el éxito de la exposición le sirve de estímulo. «Me voy a atrever con el rostro masculino porque quiero conocer bien la estructura de las caras de los hombres».

Siempre había sido en su casa-estudio de Curtis, en su tierra, donde María Antonia recobraba la energía para continuar pintando y en Galicia era muy apreciada, también. Una delicada muestra de ello puede leerse en las columnas que en 1984 el periódico *La Voz de Galicia* le dedica en sus *Cuadernos de Cultura*, donde plumas gallegas glosan algunas de sus ilustraciones, realizadas a tinta; al dibujo *Niña,* escribe Laureano Álvarez «El aliento saudoso de María Antonia Dans»[166]; a *Ella,* Basilio Bernárdez[167], o a *Gallega*, Manuel Álvarez Torneiro en «Tal vez Pepiña dos *queixos*»[168].

Muere en Madrid a los 61 años.

Se mantiene fiel a los símbolos habituales de su universo estético, que José Hierro canta:

> «Si el mundo fuera como el mundo / que ven tus ojos: la retama / dorada, el carmín, el azul, / ¡pulsando sus mágicas arpas! / y los seres en romería, / claros los cielos y las almas, / claros cuerpos vertiginosos / que apetecen cimas y alas. / (No el amarillo de la envidia / ni el gris de la desesperanza). / Una perpetua fiesta, un mundo / recién nacido, una palabra / de amor, un cántico y un sueño /que navega sobre las lágrimas». **M. G. O.**

165/ Carmen Martín Gaite es autora del cuento *La tata*, publicado en *ABC* el 30 de noviembre de 1957 con dibujos de María Antonia Dans. Para más información sobre sus ilustraciones para libros infantiles y juveniles, véase *Dibújame un cuento*, texto de Marta González en este catálogo.

166/ *La Voz de Galicia,* 4 octubre de 1984.

167/ *La Voz de Galicia,* 10 de mayo de 1984.

168/ *La Voz de Galicia,* 24 de mayo de 1984.

Victorina Durán Cebrián

(MADRID, 1899 - 1993)

Un verdadero ciclón. Esta es la palabra que mejor podría definir una personalidad tan descomunal como la de Victorina Durán. Por eso nos resulta tan difícil admitir que, a pesar de que últimamente se van publicando más artículos sobre ella, no sea considerada ya como una de las grandes personalidades de nuestro panorama artístico. La única explicación a este histórico desdén es que Victorina era mujer, lesbiana sin complejos, feminista y, por último, exiliada. Cuatro grandes pecados, sin duda, además de que se dedicó a un «arte menor» porque Victorina Durán «tan solo» hizo ilustración, artes decorativas varias, figurinismo, escenografía, pintura, fue profesora, catedrática, conferenciante, articulista, organizadora de teatro, experta en artes orientales y precolombinas, escritora y un largo etcétera, imposible de describir en un breve apunte biográfico además de viajera infatigable por medio mundo, con una capacidad de trabajo y unas dotes organizadoras difícilmente abarcables.

Hija del militar José Durán Lerchundi, casado en terceras nupcias con Genoveva Cebrián Fernández, su madre era bailarina de ballet clásico en el Teatro Real, treinta años más joven que su padre y que soportó con cierto estoicismo las aventuras y devaneos del esposo, famoso en todos los teatros y garitos de Madrid, apuesto, galán y pinturero. Abonado permanente en la butaca número uno de la fila primera del Teatro Real y de otros teatros de varietés, tuvo a Victorina cuando ya era abuelo por parte de sus hijos mayores de los dos matrimonios anteriores. Victorina adoraba a sus padres quienes, de una u otra manera y cada uno por su lado, consiguieron hacer de ella una mujer libre, alegre, creativa, imaginativa, trabajadora y disciplinada. Se crió y creció entre las bambalinas del Teatro Real acompañando a su madre a ensayos y representaciones entre actores, actrices, cantantes, bailarinas y figurantes, rodeada de decorados y tramoya. Pero cuando dijo que quería ser actriz de teatro, que esa era su vocación, la familia paterna puso el grito en el cielo y tuvo que dedicarse a otra cosa.

A los nueve años ingresó en el Conservatorio de Música de Madrid y siguió la carrera completa de solfeo y piano, pero lo que realmente disfrutaba eran los cursos de declamación por los que, al finalizar los estudios en 1916, recibió un Diploma de Primera Clase. Al año siguiente, dado que no le permitían convertirse en actriz, se preparó para ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando iniciando sus estudios en 1917 y comenzando una etapa fundamental de su vida. Allí aprendió a disfrutar del contacto con todo el mundo del arte, encontró amigos y amigas que perdurarían a lo largo de toda su vida, especialmente Rosa Chacel que entonces estudiaba escultura, Matilde Calvo Rodero, compañera durante largas etapas de su vida o Maruja Mallo. Especial significación tuvo su amistad con el profesor de estética, Rafael Doménech, uno de los más antipáticos y duros para la mayoría de los estudiantes pero que cayó rendido ante la personalidad de Victorina a la que acompañaba al teatro o a la ópera. Doménech era el director del incipiente Museo de Artes Decorativas que, en aquel momento, se entendía como un centro de trabajo y desarrollo de las artes industriales y se llevó con él a Victorina y a Matilde Calvo. Allí aprendieron todo lo relativo a las artes decorativas convirtiéndose en auténticas expertas en las diferentes especialidades y, muy especialmente, Victorina desarrolló magníficamente la técnica del batik (teñido de tejidos con cera) que era todavía una novedad en España. En 1920 presentó varios batiks en la Exposición Nacional de Bellas Artes obteniendo un Premio de Aprecio y al año siguiente realizó una individual en el Ateneo de Madrid cosechando un gran éxito de crítica.

Su carrera va despegando y en 1922 entra como maestra del taller de asta, cuero y batik en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer; es elegida miembro del Jurado de Admisión para la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, puesto tradicionalmente reservado a los hombres; participa en el *Salón de Humoristas*, en una *Exposición de Bellas Artes* en favor de los «Hambrientos rusos» y consigue un premio en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. A partir de entonces su presencia es asidua en todas las exposiciones y concursos nacionales además de conseguir también una plaza como Auxiliar Meritoria de Dibujo en la Escuela Normal de Madrid.

Durante un tiempo y por imposiciones familiares, se trasladó a Valencia para seguir los estudios de magisterio —algo que aborrecía— y un buen día le presentaron a la extravagante, asombrosa y peculiar Margarita Ruiz de Lyhori, Baronesa de Alcahalí. El estrambótico y singular ambiente que allí se encontró pasando tres días en su casa, fueron una especie de detonante para decidir que se acababan los estudios de magisterio y las imposiciones familiares. Cuando regresó a Madrid su vida tomó el rumbo que exactamente le apetecía.

En 1925, con el dinero que ganaban ella y Matilde Calvo haciendo batiks, repujados y otros artículos, marcharon a París durante el verano y participaron en la

Exposición Internacional de Artes Decorativas, la famosa muestra que expandió el *art déco* por todo el mundo. Consiguieron dos medallas y visitaron todos los pabellones además de recorrer las salas de exposiciones y museos de la ciudad. A partir de ese momento todos los veranos pasaban un mes en París consiguiendo una formación y un espíritu cosmopolita del que pocas mujeres podían gozar en aquellos momentos.

Su presencia en tertulias era habitual y su círculo de amistades se encontraba entre la más granada intelectualidad del momento. Cuando en 1926 se funda el Lyceum Club Femenino, Victorina es uno de los pilares de la asociación. Allí hace amistad con las mujeres más importantes de la época en todos los ámbitos de la cultura, entre ellas Matilde Ras, Zenobia Camprubí, Elena Fortún, Victoria Kent, Victoria Ocampo, María Martos de Baeza, Clara Campoamor, Trudi Graa de Araquistáin y un largo etcétera. No solo trataban cuestiones culturales sino también, de manera muy concreta, temas feministas y obras sociales. Especial interés tiene la existencia, en el entorno de Victorina, del llamado Círculo Sáfico de Madrid que aún hoy parece seguir envuelto en un absurdo misterio, cuando algunas de aquellas mujeres tuvieron la enorme y singular valentía de manifestar sus preferencias, sin tapujos, aun siendo objeto de insidiosas críticas, muchas veces desde mujeres de su propio entorno como las vertidas, por ejemplo, por una Carmen Baroja que hablaba, despectivamente, de «las Matildes».

Poco después de la inauguración del Lyceum en sus salas de exposiciones se abría una importante muestra de los trabajos en batik y repujados de Victorina y Matilde Calvo, siempre con una buena acogida por parte de la crítica. Pero además de acudir a las reuniones del Lyceum, Victorina era especialmente asidua a la tertulia del Saloncillo del Teatro Español donde veía casi a diario a su gran amigo Valle-Inclán, departía con las insignes actrices Margarita Xirgu, Lola Membrives o Irene López Heredia y había empezado a ser imprescindible como figurinista para grandes obras teatrales. Sus diseños pronto se hicieron indispensables por su absoluta modernidad, con influencia de las corrientes inspiradas en el cubismo, con vivos colores y una fantasía alejada del realismo historicista que solía emplearse en el teatro desde épocas pretéritas y que conseguían engrandecer los propios textos teatrales.

Trabajadora incesante, en 1927 concurre a la *III Exposición Internacional de Artes Decorativas* en Monza, se convierte en Secretaria de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y obtiene una plaza de profesora en el Colegio de Sordomudos y Ciegos. En 1928 consigue por oposición la Cátedra de Indumentaria y Arte Escenográfico en el Conservatorio de Música y Declamación y en 1929 formó parte de la Comisión organizadora de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

Siguiendo su imparable carrera en 1931 entra en el patronato del Museo del Traje Regional e Histórico que un año más tarde se convertiría en el Museo del Pueblo Español, formando parte de su comité ejecutivo. En 1932 es una de las fundadoras de la Agrupación Femenina Republicana, siendo nombrada Secretaria y, al mismo tiempo, forma parte del patronato creado para organizar una temporada de teatro estival en el Teatro Español junto a Enrique Díez Canedo, Valle-Inclán, Pedro Salinas y García Lorca. No sabemos cómo pero, en 1933, aún tenía tiempo para participar en la *Exposición Nacional de Artes Decorativas;* para dar dos conferencias en el Museo del Prado sobre «El atavío de los personajes en los cuadros primitivos» y «La moda francesa»; para participar en la *Exposición del Vestido Cinematográfico* que, organizada por Fox y la revista *Sparta,* tuvo lugar en el Cinema Alkazar —consiguiendo el segundo premio— y para inaugurar una muestra individual de figurines teatrales en el Lyceum Club.

En 1934 entra a formar parte del grupo que, dirigido por Cipriano Rivas Cherif, crea el Teatro Escuela de Arte (TEA), con sede en el Teatro María Guerrero, de carácter innovador y experimental y donde también colaboraba Margarita Xirgu. A lo largo de los años siguientes Victorina hizo múltiples escenografías y figurines al tiempo que realizaba importantes investigaciones y estudios sobre la historia del traje y el arte escenográfico. Empezó también a escribir artículos sobre estos temas en la revista *Crónica* y en el diario *La Voz,* donde tenía una sección propia titulada «Escenografía y vestuario», en la que iba vertiendo su moderna concepción del espacio dramático. Colaboró con la revista *Blanco y Negro,* en el suplemento *Disfraces* de 1936, con unos espectaculares figurines de vestidos de carnaval para niños y jóvenes.

Con el estallido de la guerra civil todo pareció venirse abajo pero Victorina, con una fuerza descomunal y arrastrando con ella a la viuda de un sobrino con sus tres hijos pequeños, tomó el decidido camino del exilio. En 1937 aceptó la llamada insistente de Margarita Xirgu que se encontraba ya en Buenos Aires y, en un largo y difícil periplo desde Valencia a Marsella y París, consiguió llegar a la Argentina, encauzar la vida de sus sobrinos y labrarse allí una impresionante carrera llena de dificultades y vicisitudes pero tremendamente fructífera.

En Buenos Aires logró hacerse un nombre imprescindible en el mundo de la escena llegando a ser directora artística, simultáneamente, de los dos grandes teatros de la

ciudad, el Colón y el Cervantes. Allí se ganó el respeto y la amistad de los círculos intelectuales y de los grandes artistas que trabajaron en los escenarios, e incluso obtuvo el favor de uno de los más importantes empresarios argentinos, director y propietario de la revista *Crítica* y el diario *El Sol*. Con su insaciable curiosidad por todos los temas artísticos fundó una Sociedad de Amigos del Arte Oriental, S.A.D.A.O, y llegó a formar una pequeña compañía de danzas orientales que actuó en Buenos Aires, en Bolivia y en Montevideo con catastróficos resultados económicos.

En 1949 regresó a Madrid por una corta temporada para colaborar con Salvador Dalí en la puesta en escena de *Don Juan Tenorio,* en el Teatro María Guerrero, en una arriesgada apuesta teatral innovadora que dirigió Luis Escobar. Pero durante muchos años se interesó extraordinariamente por el legado cultural prehispánico y colombino estudiando la alfarería, los tejidos y todas las manifestaciones del arte indígena. Escribía artículos en diarios y revistas y llegó a compaginar su tarea en los teatros con un trabajo en el Museo Municipal de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco. Después de varios años estudiando el vestuario y los ajuares de la cultura precolombina decidió poner en marcha el *Teatro de Indias,* en colaboración con la escritora Susana Aquino Leguizamón, con la que había fundado *La Cuarta Carabela. Agrupación Hispánica de Siete Artes,* buscando aunar en una única pieza la poesía, la danza y la percusión. Después de años de intensa investigación la obra se estrenó en Buenos Aires, en febrero de 1963, en el propio Museo Municipal de Arte Hispano Americano.

Al mismo tiempo había ido realizando numerosas exposiciones en Uruguay, Brasil, Chile, Alemania o Francia manteniendo una actividad absolutamente colosal que todavía está por desvelar en su inmensa totalidad. Durante los más de cuarenta años que vivió en Buenos Aires viajó con cierta frecuencia a París y Madrid pero no regresó definitivamente a España hasta la década de los 80. Aquí expuso en algunas ocasiones pero no encontró el reconocimiento que su monumental tarea merecía, especialmente en el ámbito de la innovación teatral y todavía la escena española no ha sabido reconocer la enorme deuda contraída con Victorina Durán. **J. A.**

Adriana Exeni

(BUENOS AIRES, ARGENTINA, 1960 - ¿?)

Se diploma en Magisterio en su país, especialidad «Edades tempranas», y realiza varios talleres de arte porque siente inclinación por ambos campos de trabajo.

Llega a Madrid en 1981 con su marido, el ilustrador Fernando Rubio, en plena Movida Madrileña cuando tiene veintiún años, y continúa sus estudios en el campo del diseño gráfico e infografía. Es alumna de la primera promoción del Taller de Artes Imaginarias (TAI), a cargo de Pedro Dueñas.

1986: Comienza a trabajar como ilustradora —en publicaciones dirigidas a un público infantil y juvenil— para diferentes editoriales como Edelvives, Santillana, Everest (en libros de Texto),Taller de la Editorial SL del Grupo Correo, o Grafalco; en la revista infantil *Explora y Navega*, participa con juegos y pasatiempos (2002). En la prensa dibuja para G+J en la revista *Mía* (de 1996 a 2000) ilustrando en secciones varias, fundamentalmente amenizando la sección de cocina.

A partir de 1987 colabora para el diario *ABC* con Angelika Knüppel Dorrego en *Abecelandia*, nombre del suplemento infantil que sustituye al de *Gente Menuda*, que volverá a retomar más adelante[169].

169/ Siendo el director del diario *ABC* Luis María Anson y subdirectora Consuelo Prat.

Abecelandia era un cuadernillo de unas 18 páginas a color, dedicado a niños entre 6 y 10 años, realizado con espíritu ameno y maquetado por ellas mismas, con la ventaja de que Adriana conoce la psicología infantil y sabe perfectamente cómo acercarse a los niños según sus edades. Angelika y Adriana disponían de una doble página; en la página impar organizaban concursos relacionados con marcas de productos (de juegos, películas, libros o viajes...) que las firmas correspondientes regalaban a los ganadores; en las páginas pares proponían pasatiempos, adivinanzas o juegos.

También ilustrará el suplemento *ABC en Clase*. Dicha colaboración se mantendrá aproximadamente hasta el año 2015.

En otro campo de trabajo absolutamente distinto, a partir de 1988, y hasta 1991, los dibujos de Adriana aparecerán diariamente en la sección de Infografía de *ABC*[170] de la que Fernando Rubio —redactor jefe de Ilustración— era el responsable.

170/ Término que se utiliza para designar a un tipo de gráfico que se caracteriza por brindar imágenes por medio de procedimientos informáticos o diseños con información de diverso tipo dependiendo del tema que se toque en cada caso. Ver: https://www.definicionabc.com/comunicacion/infografia.php

Como infógrafa también colabora con Estudios de Política Exterior S.A., Everest y con la revista *Tráfico* de 2003 a 2005. En la actualidad (2018), trabaja para Estudio de Política Exterior, AKKAR Ideas, y el Departamento Informe Semanal haciendo mapas, gráficas de economía u organigramas.

A partir del año 2001 cursa estudios en el taller de grabado de José Luis Cuevas y de escultura con Alfonso Vidal, en la Universidad Popular de Rivas (Madrid). Con su enorme capacidad de trabajo y ánimo inquebrantable, compagina los dos campos de actividad: el arte para desarrollo de su creatividad y el otro, a las órdenes de alguien, para vivir.

Colabora en dos exposiciones colectivas de ilustración en la Biblioteca Nacional en 1999, *Caperucita roja* y en el 2000 *El ratoncito Pérez*.

Es desde 2007 cuando Adriana deja a un lado la ilustración editorial para centrarse en el trabajo artístico: la pintura, el grabado, la fotografía y la escultura, en especial. Declara: «Son medios para expresarme [...], cualquier material puede servirme al propósito que busco, como la madera, el papel, el barro [...]; en mis esculturas trabajo fundamentalmente en bronce».

En 2007 Concurre a la 17ª convocatoria de la Feria de los artistas de la Puerta de Atocha y es autora del cartel anunciador del evento.

En la IX edición de la Feria de Arte Independiente de Madrid (FAIM), celebrada en el Palacio de Congresos y Exposiciones en 2008, expone con el colectivo No-name (compuesto por Adriana Exeni, Alfonso Vidal, Ana María Robollo y Lola Yturriaga). Magee Art Gallery realiza la selección de los 200 artistas y el país invitado es China. No-name expondrá después en el Restón de Valdemoro y en Fuengirola. El grupo se disolverá en 2010.

En 2011 Adriana es seleccionada para la *Exposición Internacional* en el Carrousel del Museo de Louvre. Y en 2013 para el *Salon Dessin et Peinture à l'Eau*, también en París, formando parte en ambas de las delegaciones españolas.

Acude a la Feria Estampa de Madrid con Galería Arte Privado (Argentina); repetirá en 2102, 2013 y 2014 con el Colectivo de Grabadores de Rivas.

En 2012 XIII Feria de Arte Independiente (Madrid), exponiendo con la galería Brenart de Bruselas. Exposición colectiva en el *Salón de Invierno*, con la galería ESART de Barcelona.

En 2013, exposición individual en Elka& Moor Gallery (Madrid), donde en 2014 presentará el proyecto llamado *TÚ MI ME*, junto a Lola de Iturriaga y Olga Cáceres. La misma galería selecciona a Adriana en la muestra colectiva de verano; en la de Navidad en 2105, y en otra ocasión, en 2016.

Colectiva *Poesía y arte visual contemporánea* en Nina Torres Art, Miami.

Seleccionada de la Delegación Española para el Salón del Agua. Grand Palais, París.

Permitido indagar, exposición del colectivo Generando Arte[171], en la Sala San José de Caracciolos (Universidad de Alcalá de Henares) en 2014. Expone en R van R, San Telmo y en una colectiva en la Casa de San Luis, ambas en Buenos Aires.

171/ Adriana fue socia fundadora de dicho colectivo.

Pabellón de señoritas ilustres, exposición de Generando Arte en 2015, en la Universidad Carlos III de Alcalá de Henares y, luego, en Madrid. El cartel es un fotomontaje suyo. Adriana concurre a la *III Mostra Internacional D'Hivern del Salón de Acuarelistas catalanes.*

Es galardonada con el Grand Prix *Les Amis du Val d'Or*, Meillant, Francia, en la 42 edición de dicho Salón Internacional.

Ese mismo año, en el marco del Programa Cultural del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús, mediante el colectivo Generando Arte, el Palacio de los Verdugo en Ávila acoge la exposición *Las moradas* que se mostrará después en la Casa Molino (Alba de Tormes).

En 2017 recibe el Premio de Escultura del Salón ADAC, Chatillon, Paris.

Nosotras mismas, propósito organizado por Adriana Exeni junto a Patricia Fridman, para el colectivo Empoderarte[172] —antes Generando Arte—, se presenta en la Sala C. C. Federico García Lorca (Rivas). En 2017 también, el Ateneo de Madrid acoge la Exposición *Cuatro miradas*, en la que participa Adriana Exeni junto a Ana María Muñoz, Charo Crespo y Olga Cáceres.

172/ Formada por alrededor de 50 mujeres artistas, la Asociación EmPoderArte es una organización sin ánimo de lucro y sin ninguna adscripción política ni religiosa que trabaja exclusivamente sobre el concepto de género a través del arte. Exeni es socia fundadora.

El año siguiente expone en el *Salón d'Hivern*, Aran Gallery d'Art, Barcelona. En CT Art Gallery de Reus, *La poética de la Abstracció*. En la sala Prado del Ateneo de Madrid, *Mundart 18*. En Feel & Flow gallery, la exposición *Mujeres*.

Exposición en la galería Leucade de Murcia y en la galería Montsequi (Madrid).

A final de 2018 Adriana se encuentra en proceso de cambio, dedicada al arte y, especialmente interesada en la escultura como lo ha demostrado ganando el Premio Santiago de Santiago (con XXX) en el *85º Salón de Otoño*, organizado por AEPE y celebrado en la Casa de Vacas del Retiro madrileño.

Están en preparación varias convocatorias a las que ha sido llamada, como *Les Amis du Val d'Or*, de Meillant, Francia.

— Adriana declara…

> «Busco con mis obras remover sentimientos, dejar pequeños mensajes o pistas a los que se acercan a mirarlas. Como decía Antoine Saint-Exupéry, "Lo esencial es invisible a los ojos" pero se puede sentir y mi búsqueda es esa, hacer sentir y reflexionar sobre lo esencial». **J. A.**

Mar Ferrero Barrio

(MADRID, 1968)

Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Madrid de 1988 a 1993 y se especializa en Restauración. Antes de acabar la carrera hace un curso de Dibujos Animados en el INEM y trabaja como intercaladora para una película de la Asociación de Titulados de Cine (ATC) que no llegó a terminarse.

En 1996 recibe el Premio de Pintura del certamen Futuro para los Jóvenes Creadores, organizado por el Ayuntamiento de Madrid y celebrado el 5 de julio en el Pabellón Florida del Parque del Retiro[173]. Participa en la exposición *Artistas del Mediterráneo*, que se celebra en Turín y Helsinki. En el mismo año presenta una carpeta de dibujos a Pedro García, de la editorial Santillana, que la selecciona para ilustrar libros educativos infantiles, en un departamento dirigido a la sazón por Raúl Arias. Por entonces comienza a colaborar en los «Viernes Ocio» de *ABC*, sección de la que era responsable Pedro Touceda, y casi paralelamente en *Los Domingos de Blanco y Negro*, a las órdenes de Tomás Cuesta. Guarda la impresión de que en aquellas oficinas había familiaridad y que todos hacían un poco de todo, echando mano de Mar para encargos variadísimos (como etiquetas de vino). Recuerda que en aquella época colaboraban en *ABC* ilustradores como Alberto Hoyos, Pablo Núñez, Antonio Santos o Quique Krause. Para *Blanco y Negro* ilustra, en *Animales de compañía*, una serie de artículos de Juan Manuel de Prada, por ejemplo *Arte y violencia*[174] o *Malos rollos*[175]. También muestra su humor iluminando *Trabajos forzados*, un texto de Ana Muñoz (con información de Maite Salas y Minerva García)[176] sobre los nuevos adictos al deporte y la vida sana (gimnasios, iniciativas de *fitness* y *body building*, entrenadores personales y *gadgets*). Por debajo de la ironía, el texto alerta sobre la necesidad de averiguar qué problemas esconde la manía de mantener la eterna juventud.

173/ José María Parreño critica el evento en *ABC de las Artes*, 5 de julio de 1996.

174/ *Blanco y Negro*, 13 de diciembre de 1998, p. 8.

175/ *Blanco y Negro*, 22 de noviembre de 1998, p. 10.

176/ *Blanco y Negro*. 7 de junio de 1998, pp. 61-65.

Para otra serie, *Asuntos de familia*, Mar ilustra textos de Blanca Torquemada: en *taptc vnirt mñn a ks?* apunta a todas las claves y triquiñuelas del lenguaje de los móviles, justo cuando se acaba de fallar el Premio de Poesía en SMS[177]; en *Papá, la paga* trata sobre la asignación semanal a los niños: cuánto, cómo y por qué[178]. La misma autora informa, en la serie *Cuerpo y mente*, sobre los *Filósofos de cabecera*, una tercera vía que emerge frente a los psicólogos y psiquiatras con la divisa de que los problemas no son enfermedades[179]. En esa serie, Marta Barroso escribe *En busca del dorado*, no refiriéndose al lugar del tesoro sino al bronceado que se puede lograr rápidamente y sin riesgos en la ducha al aplicarse descubrimientos de la ciencia cosmética[180], y en *Mal de amores*, aprovechando el día de San Valentín, indaga en algunos males de las cosas del querer[181].

177/ *ABC Sevilla*, 3 de abril de 2003, p. 92.

178/ *ABC*, 19 de julio de 2003, pp. 96-98.

179/ *ABC Sevilla*, 10 de mayo de 2003, pp. 96-97.

180/ *ABC Sevilla*, 12 de abril de 2003, p. 95.

181/ *ABC Sevilla*, 14 de febrero de 2004, p. 86.

Sin ninguna relación con temas de reflexión, Mar Ferrero anima con sus dibujos las páginas de las Rebajas en Madrid en *Les recomiendo que lo vean*[182]. A lo largo del año 2000 se desvincula del trabajo asiduo en *ABC* para desarrollar su carrera como *freelance* y luchar por los derechos de los ilustradores. Dibuja para el texto de Óscar Collazos *La sirena varada*, en Ediciones Siruela.

182/ *ABC*, 5 de enero de 2001, pp. 116-119.

Participa en la *Cow Parade* de Madrid en el año 2009 con una vaca en recuerdo de Barack Obama, recién elegido Presidente de los Estados Unidos, que fue colocada en la entrada al Parque del Retiro de la Puerta de Alcalá.

En 2012 se celebra en el Museo ABC *Caperucitas al rojo vivo*, una exposición que muestra versiones del cuento de Charles Perrault[183] iluminadas por magníficos ilustradores históricos, europeos y españoles.

En la sección titulada «Para imaginarte mejor» podía contemplarse la interpretación de Mar Ferrero en su original *Lo que no vio Caperucita Roja:*

> «Tenía unas cuantas caperucitas en mis cuadernos que me gustaban, así que cuando salió el Premio de Álbum Ilustrado de Edelvives, que se tenía que basar en un cuento conocido, eché mano de esas caperucitas y me inventé una variante de la historia. No gané el premio pero les gustó el proyecto y me dieron una mención de honor. [...] El título se le ocurrió al editor, Jorge Gómez, y tiene doble sentido: por un lado, como el cuento está relatado por diferentes personajes, hay una parte de la historia que Caperucita no vio, porque no estaba allí... y lo otro no lo puedo contar porque destripo el libro» nos cuenta Mar[184].

Sobre la relación que su versión mantiene con el cuento clásico declara: «En mi opinión los cuentos clásicos son como un estándar para improvisar después. Cuando les contaba cuentos a mis hijas me lo inventaba todo, porque los originales plantean temas bastante fuertes (esta Caperucita del siglo XVII, por ejemplo), pero son una buena base para desvariar»[185].

En 2012 también recibe una Mención del *Tercer Catálogo Iberoamericano de Ilustración de publicaciones infantiles y juveniles* de la Feria de Guadalajara (México).

Desde 2013 colabora con la agencia inglesa de ilustradores Plum Pudding.

De su trabajo en los últimos años, Mar Ferrero destaca sus ilustraciones para:
Mar Ferrero, *Lo mejor del mundo*, colección Alhambra, Editorial Pearson España, 2012.
Susana Isern, *La mejor sopa del mundo*, *OQO* Ediciones, 2015.
Roberto Mezquita, *La oveja de madera*, La Fragatina, 2015.
Ricardo Gómez, *Tres historias con gato*, Edelvives, 2016.
Pilar Serrano, *La huelga de las gallinas*, La Fragatina, 2016.
Roberto Mezquita, *Los enigmas de la Esfinge*, Edelvives, 2017.
Hannah Watson, *1000 Things in Nature,* Usborne, 2017.
Felicity Brooks, *My First Book About Nature*, Usborne, 2018.
Felicity Brooks, *My First Book About Families*, Usborne, 2018.
Felicity Brooks, *My First Book about Feelings* (en preparación).
Un puzle reversible, *El campo de día y el campo de noche*; un juego de memoria con gallinas y un juego de cartas (Londji) (2018).

183/ La muestra estaba dividida en cuatro secciones. La primera, «Qué lectura tan grande tienes», incluía dibujos de Ana Juan, Emilio Urberuaga, Patricia Mentola, Iban Barrenetxea, Claudia Ranucci, Rafa Vivas y Juan Zabala. La segunda, «Para imaginarte mejor», los de Mar Ferrero, Julio A. Blasco y Miguel Tanco. La tercera, «Para recordarte mejor», de Fortuné Méaulle, A. Macke, Walter Crane, G. Doré, A. Rackham. T. Browne y Harry Clarke. La cuarta, «Y este cuento no se acaba». Se presentaban dos espacios aparte; uno con Caperucitas de los fondos del Museo (Ana María Badell entre estos) y otro con ejemplares de la colección de cuentos de todo el mundo de Antonio Escamilla.

184/ En 2012 Edelvives convoca el I Premio de Album Ilustrado, que gana Helena Hormiga con «El hombre que quiso conocer la luna». La otra Mención de Honor fue para Julio A. Blasco y su "La pastora y el sapo".

185/ *El periodista de bolsillo*. Entrevista de la redacción. 30 de octubre de 2013.

En el verano de 2018 presenta una versión libre de Hansel y Gretel que llama *La receta de Hans y Greta* (Edelvives). Colabora con el grupo editorial Bayard para la realización de la web *Notre Famille;* Mar trabaja los dibujos y hacen la animación en Francia. Durante los últimos meses del año ha hecho un par de puzles para Diset y una página doble para *M21* (Revista del Ayuntamiento de Madrid).

Comienza 2019 recibiendo mención de honor por su portfolio en el Congreso de la Society of Children's Book Writers and Illustrators (Nueva York, febrero 2019), junto a Annie Bowler y Joy Yang. En marzo 2019 finaliza un juego de cartas para Londji y en breve saldrá al mercado un libro titulado *Tha's silly* de la editorial Highlights.

En la actualidad, Mar Ferrero, que venía trabajando fundamentalmente con lápices de colores y ordenador, está aprendiendo procesos de serigrafía y cerámica. **M. G. O.**

María Victoria Franco Bordóns

(IRÚN, *CA.* 1892 – MADRID, ¿?)

Hija del militar José Franco Ibáñez y de Carmen Bordóns, nació y pasó parte de su niñez en la localidad guipuzcoana de Irún donde estaba destinado su padre. Su primera formación quizá se produjera en la Academia de Dibujo de Irún y más tarde, cuando la familia acabó trasladándose a Madrid, continuó su preparación en el estudio del pintor Salvador Viniegra.

Viniegra, pintor de historia y orientalista, tuvo una muy destacada fama en su época y fue durante algunos años subdirector del Museo del Prado además de mecenas y notable violonchelista que apoyaba los estudios de música. Destacamos este aspecto porque el hermano de María Victoria, José María Franco Bordóns, había iniciado sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid, llegando a ser un destacado músico, compositor, director de orquesta y catedrático en esa misma institución. Es probable que en el inicio de ambos hermanos estuviera el apoyo de Salvador Viniegra quien en 1908 introdujo a María Victoria en el Museo

del Prado, como copista de los grandes maestros, para ampliar una buena formación que la condujo a ser admitida como participante en la *Exposición de Primavera* del Círculo de Bellas Artes, en 1909.

Dotada de buena facilidad para el dibujo, con trazos ligeros y libres que anunciaban una gran modernidad, su única aparición ante el público, además de la exposición de 1909, se produjo muchos años después cuando una de sus obras fue elegida como portada de la revista *Blanco y Negro*, en diciembre de 1926. Ese mismo año su hermano, José María, había contraído matrimonio con Consuelo Gil Roësset, la hermana de otra de nuestras ilustradoras y gran artista, Marga Gil Roësset.

Su vida artística, sin embargo, había finalizado. Trabajó durante toda su vida en la famosa Casa de Muñecas Mariquita Pérez. **J. A.**

.

Menchu Gal Orendain

(IRÚN, 1919 - 2008)

Procedente de una familia acomodada y culta, la cuarta de siete hermanos, desde niña apreciaba la música y recibía clases de dibujo del pintor Gaspar Montes Iturrioz, alma de la *Escuela del Bidasoa*[186]. Él le descubre el color y, también, anima a sus padres para que le permitan ir a estudiar a París, pues en 1931, con solo trece años, Menchu ya ha desvelado sus dotes y ha sido seleccionada para la *IX Exposición de Artistas Noveles Guipuzcoanos*, celebrada en el Casino del Kursaal de San Sebastián.

186/ La Escuela del Bidasoa se configura entre 1895 y 1919 en un estilo plenairista que evoluciona y mantiene gracias al estímulo del pintor Gaspar Montes Iturrioz (1901 - 1998).

En 1932 Carmen Gal se matricula en la academia del pintor Amédée Ozenfant en París, donde estudia unos meses. «Era un purista, muy estricto, te quitaba los colores y te dejaba con cuatro: el negro de viña, el blanco, las tierras […] Eran cosas muy estrictas hechas todas a punta de lápiz muy duro, en la línea de Ingres»[187]. Conoce también a Léger, que impartía clases allí, y brujulea por los museos y salas parisinas; en el Louvre admira a Corot, y poco más tarde, en una pequeña galería, descubre a Matisse. Declara que no sintió apuros en aquel ambiente aunque era la alumna más joven, como no es difícil imaginar[188]. Prosigue su aprendizaje de dibujo en La Grande Chaumière.

187/ Francisco Javier Zubiaur Carreño, conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad del País Vasco (Bilbao, Auditorio Baroja), el 12 de febrero de 2013.

188/ Lore Agirrezábal, *Eusko News*, número 375, 2007.

Tras abandonar sus sueños de convertirse en bailarina, llega a Madrid en 1934 dispuesta a ser pintora, y asiste a la Academia de Bellas Artes de San Fernando como alumna libre donde enseñan Vázquez Díaz y Aurelio Arteta, a quien recuerda con afecto. Para asimilar otros modos pictóricos recibe clases particulares de la pintora Marisa Roësset. Vive un tiempo en la Residencia de Señoritas.

El estallido de la guerra civil y la muerte de su padre obligan a Menchu Gal y su familia a refugiarse en Tardest (Francia) de 1936 a 1943. Vuelve a París en 1938 y 1939 para recibir lecciones de Derain.

Su primera exposición individual se presenta, en 1942, en el Centro de Atracción y Turismo guipuzcoano (sede del antiguo Ateneo).

En 1943 regresa a Madrid. Finaliza sus estudios en Bellas Artes y hace buenas amistades; Gutiérrez Solana, Álvaro Delgado, Ramón Faraldo y, más tarde, Benjamín Palencia. Gracias a él contacta con Francisco San José, Rafael Zabaleta, Juan Manuel Díaz Caneja o García Ochoa, del círculo de paisajistas de la segunda Escuela de Vallecas, germen de la *Joven Escuela Madrileña*.

Durante los años de la posguerra los artistas buscan un motivo para aislarse del ambiente difícil y toman aliento en el panorama próximo a Madrid: el campo de Castilla. Les aglutina la idea romántica de una revitalización a través del paisaje. A Menchu y sus jóvenes colegas, que salían a pintar a lugares cercanos de la Sierra, los llamaban Blanca Nieves y los siete enanitos.

Personas competentes han escrito y debatido ampliamente sobre el tema, entre ellos Ramón Faraldo[189], que dice: «[La Escuela de Madrid] no fue un grupo propiamente dicho, aunque les interesó la denominación de "Escuela" quizá como influencia de los ismos que venían sucediéndose fuera de nuestro país, y más concretamente de los españoles que formaron la "Escuela de París"». Su nómina es amplia y difusa; les bautiza la primera exposición celebrada en dos etapas, en 1945 y 1946, en la sede del librero-marchante Karl Buchholz en colaboración con el crítico Manuel Sánchez Camargo, a la que siguieron otras convocatorias que congregaron a un núcleo de artistas fijos y a otros que variaban. Menchu Gal participa en varias de esas muestras, y brilla siempre por su paleta colorista.

189/ *Villa de Madrid*, núm. 26, 1969, pp. 44-51.

1943: Exposición en la Sala Libro de Zaragoza[190], donde también mostrará *Christmas y villancicos* en 1953. Siguen otras, en 1956 y 1959;

190/ Librería y sala de exposiciones fundada en 1940 por Tomás Seral y Casas, figura señera del vanguardismo zaragozano, que en el año 1945 fundaría en Madrid la galería Clan.

la colectiva de 1965, *XXV Años de libros,* celebrando las bodas de plata del lugar, o *Nueve pintores de la Escuela de Madrid,* en 1978.

Exposición *Jóvenes pintores españoles* en la galería Clan en 1945; individual en la galería Estilo de Madrid, en 1945. Participa en *Arte y Artesanía del Bidasoa* en Irún, en 1946.

Seleccionada para la *Exposición de Arte Español Contemporáneo. Pintura y Escultura* celebrada en Buenos Aires en 1947, que después se presentó en Sao Paulo y Río de Janeiro en 1948. El recorrido expositivo estaba articulado en varios apartados; a Menchu Gal la incluyen con los pintores de la Joven Escuela Madrileña; es curioso observar la existencia de la sección *Mujeres,* que mostraba a Delhy Tejero, Rosario de Velasco (en esta exposición), Magdalena Leroux, Nanda Papiri, Mª del Carmen Álvarez de Sotomayor, Marisa Roësset, María Blanchard y Teresa Condeminas[191].

1948: Exposición Nacional de Bellas Artes. Exhibe su *Retrato de Pío Baroja,* y en 1949 participa en una muestra colectiva en las Galerías Layetanas de Barcelona.

Expone en 1950 en el Pabellón Español en la *XXV Bienal Internacional* de Venecia, del que es comisario Enrique Pérez Comendador. Vuelve a ser seleccionada para la Bienal XXVIII en 1956[192] y para *Menchu Gal, óleos,* en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid.

En 1951 acude a la *I Bienal Hispanoamericana de Arte,* celebrada en Madrid y organizada por el Instituto de Cultura Hispánica. Presenta: *Vendimia* y *Estación de Irún.* Otras exposiciones: en Salas Aranaz Darrás (San Sebastián) y con la *Joven Escuela Madrileña* en la Galería Biosca[193] y en la muestra de Arte Español en Santiago de Chile.Recibe una beca del Instituto Francés y pasa otra temporada en París: «He descubierto muchas cosas que antes se me escapaban. Puedo decir que es ahora cuando he conocido bien la increíble y tremenda importancia de Picasso, lo más trascendente de nuestro siglo»[194].

En 1953 participa en la exposición en honor a Vázquez Díaz, celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, que se mostrará más tarde en Bilbao.

El año siguiente es Premio de Acuarela en la *II Bienal Hispanoamericana de Arte,* celebrada en La Habana; lleva tres paisajes y recibe 500 pesos[195].

191/ Alicia Fuentes Vega, «Exportación cultural. El caso de la exposición de Arte español en Buenos Aires. Un análisis desde el punto de vista de lo español», *Imafronte,* Universidad de Murcia, 2008, pp. 85-98.

192/ Comisarios el Marqués de Lozoya y Joaquín Vaquero Palacios.

193/ Que reúne a Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Juan Guillermo, Cirilo Martínez Novillo y Agustín Redondela.

194/ Cita en I. Ruiz Eguino, catálogo de la exposición *Menchu Gal*, Ayuntamiento de Irún, p. 35.

195/ Sobre las Bienales de Arte Hispanoamericanas véanse las publicaciones de Miguel Cabañas Bravo, el autor de referencia acerca de la política artística oficial del período franquista.

Tercera Medalla de Pintura en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el *Retrato del pintor Zabaleta.* Expondrá asimismo en la convocatoria de 1957; en 1962 gana la Medalla de segunda clase en la sección Pintura con *Paisaje castellano.*

En 1955 es Premio de Retrato en la *III Bienal Hispanoamericana de Arte,* celebrada en Barcelona, que le posibilita ser seleccionada para la exposición de 1956 en el museo Rath de Ginebra, *Picasso et l'Art Hispano-Américain.*

En 1956 obtiene un Accésit en el Concurso Nacional de Pintura y Premio en el de 1957. Seleccionan un retrato suyo para el Pabellón Español de la *Exposición Internacional de Bruselas* en 1958.

En 1959 es la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Pintura con *Paisaje de Arráyoz.*

La abstracción, en sus variantes, ha irrumpido en el panorama español en los años cincuenta y eclipsa a los artistas que reflejan la realidad, también de una u otra manera, que van quedando injustamente en segundo plano.

Menchu Gal acusa el golpe y se sumerge en una nueva fase de trabajo. «Comenzó a cubrir los espacios planos y vacíos de sus composiciones con brochazos de distintos tonos, [...] se impuso la contención en cuanto al color, y aunque nunca fue una fiel seguidora de la realidad, durante esta etapa, si cabe, adquirió una mayor autonomía respecto a ella. Esta fase, [...] una de las más interesantes en la trayectoria de Menchu Gal, y que curiosamente guarda alguna semejanza con la que vivió y experimentó en los primeros años de la década de los cuarenta, finalizó al comenzar la década de los años setenta»[196]. Trabaja entonces con tonos pardos apagados; en gamas de azules grises, sin contraste; con construcciones a base de masas extensas, y la idea de geometría en el fondo. «El cubismo me obsesionó durante un tiempo. [...] Mis bodegones eran realmente torturantes al realizarlos y supongo que también lo serían para el espectador»[197].

El punto de inflexión de Menchu Gal hacia una mayor libertad expresiva se vería en su exposición de 1969 en Biosca. Más tarde, en 1978, José Hierro[198] comenta cómo las características arquitectónicas de su pintura dan paso entonces a esa palpitación del color que será su seña en adelante. Menchu se identifica libremente con su pincelada valiente y untuosa, de líneas ondulantes.

196/ José Javier Fernández Altuna, *Eusko Ikaskuntza*, num. 24, 2007.

197/ Entrevista con Miguel Fernández Brasso, «Menchu Gal, doble actualidad», *Guadalimar*, núm 92, Madrid, 1987, p. 11.

198/ José Hierro, «Menchu Gal: sin maquillarse de vanguardia», *Guadalimar,* Madrid, 1978, núm. 37, p. 62.

En 1960 se le concede el Premio Biosca.

En 1962 es seleccionada para *Peintres de la réalité*, en la galería parisina Charpentier, exposición que organiza Ramón Faraldo, y para la exposición *Peintres Contemporains d'Espagne* en la Maison de la Pensée Française (París) con una *Naturaleza muerta* en 1963.

En 1964 gana la Beca Juan March para la Creación Artística. En 1966 es elegida para la muestra *Jeune Peinture Contemporaine*, en Toulouse (Musée des Augustins).

En 1971 participa en la exposición *El paisaje en la pintura española*, celebrada en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, con *El bosque, Paisaje de Navarra* y *Marina*. La galería Biosca de Madrid incluye pintura suya en *El Paisaje*, exposición colectiva que después irá a Bilbao.

1972: *Exposición de artistas españoles en Homenaje a Camón Aznar* en el Club Urbis de Madrid. *Obras de Pequeño Formato*, en la galería Sur de Santander (1973); *Pintores del Bidasoa* en la Sala Herralde 2 de Irún (1974); *Mujeres ante el arte,* en la galería Iolas Velasco (1973); *Crónica de la pintura española de posguerra, 1940-1960* en la galería Multitud; *En torno al mar* en la galería Biosca; las tres últimas en Madrid.

Menchu Gal cultiva sustancialmente el óleo y la acuarela, donde expresa su dibujo con libertad, pero también graba, escogiendo minuciosamente con quién. En 1957, en la Col.lecció de gravats contemporanis, de La Rosa Vera (Barcelona). Participa, junto con otros artistas, en el libro póstumo de relatos de Luis Uranzu titulado *Cuentos del Bidasoa* (1971). En 1985 Ángel de las Heras edita la carpeta *Aguafuertes del Norte* (son 12, exclusivamente de Menchu Gal), con prólogo de Julio Caro Baroja, y en 1990 la carpeta *Homenaje a Antonio Machado-Poesía*, estampada por Hispánica de Bibliofilia, contiene cuatro grabados suyos y otros 17 de Álvaro Delgado, Cirilo Martínez-Novillo y Agustín Redondela.

1978: Doble exposición en las galerías madrileñas Felipe Santullano y Kábala, que sorprende por la fuerza que la artista muestra en su pintura: «Inalterable en su concepto del paisaje, fiel a la materia desecada, a la pincelada directa, al arabesco (...) en contraste con el inhábil dibujo de personas y objetos»[199]. Colectiva *Homenaje a Dámaso Alonso,* en el madrileño Club Urbis. *Paisajistas españoles del siglo XX* en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

199/ Javier Rubio en *Blanco y Negro,* 15 de noviembre de 1978.

En 1984 expone en *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, organizada por Luis Caruncho en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

1990: *Exposición Antológica. Escuela de Madrid*, comisariada por Javier Tusell y Álvaro Martínez Novillo, en la madrileña Sala de Exposiciones Casa del Monte. Además de *La Escuela de Vallecas. Una nueva visión del paisaje*, exposición comisariada por Juan Mosquera Pedrosa en el Centro Cultural de la Villa (Ayuntamiento de Madrid).

En 1986 el Museo San Telmo organiza su primera exposición antológica. En 1992 la sala Kubo-Kutxa (San Sebastián) le dedica la retrospectiva *Menchu Gal entre París y Madrid*, comisariada por Edorta Kortadi. En 1993 expone en el Pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona[200].

200/ Comisariada por Francisco Javier Zubiaur Carreño y patrocinada por el Ayuntamiento de Pamplona y la Fundación Menchu Gal.

En 1998 participa en la exposición *Aurelio Biosca y el arte español*, celebrada en la Sala Julio González del Museo Español de Arte Contemporáneo, para homenajear al prestigioso galerista de la calle Génova de Madrid.

En 2001 Maya Aguiriano organiza *Los Menchu Gal de Menchu Gal* en la sala Ganbara del Centro de Cultura Koldo Michelena de San Sebastián, donde se contempla el conjunto que la artista formó con las obras de las que no se quiso desprender; es un proyecto notable y recoloca su trabajo en contexto.

La Diputación Foral de Guipúzcoa y el Ayuntamiento de Irún le conceden en 2005 sus respectivas Medallas de Oro, y recibe el premio Manuel Lekuona, de la Sociedad de Estudios Vascos (Eusko Ikaskuntza) en 2007.

«En la última etapa de su vida Menchu Gal impulsa el apoyo a las jóvenes generaciones de pintores vascos, así como la recuperación de la figura de Gaspar Montes Iturrioz en el tema del Bidasoa y los núcleos urbanos de Fuenterrabía y Hendaya desde casi todos los ángulos imaginables y con los estados climáticos más diversos (...); es difícil que un paisaje haya sido más mimado en todos sus rincones por un pintor»[201].

201/ Álvaro Martínez Novillo, catálogo de la *Exposición Antológica de la Escuela de Madrid*, Casa del Monte, Caja de Madrid - Fundación Humanismo y Democracia, 1990, pp. 225-226.

Deja Madrid en 2003, acuciada por los achaques propios de la edad, y, aunque sigue haciendo escapadas, se queda definitivamente en Irún.

Después de su fallecimiento, en enero de 2010, se inaugura la Sala Menchu Gal en el edificio del Hospital Sancho de Urdanibia de Irún, donde se expone la obra adquirida por dicho Ayuntamiento en 2007.

El Instituto Valenciano de Arte Moderno presenta la exposición *Menchu Gal, un espíritu libre,* comisariada por Rafael Sierra, en 2011. En 2013 se ofrece *Menchu Gal París-Madrid* en la Sala Kubo-Kutxa de San Sebastián, organizada por Edorta Kortadi.

Menchu Gal demuestra, a lo largo de toda su dilatada carrera, una absorbente pasión por la pintura. Para comprender su gran vocación y su fuerte temperamento es interesante leer los comentarios vertidos por sus buenos amigos en una reunión con Alberto Moyano después de su muerte. El pintor Javier Sagarzazu cuenta que cuando era niño veía pintar a Menchu y que un día se le acercó para decirle que a él también le gustaba pintar; entonces, ella le dio una lección magistral y quedaron amigos para toda la vida. Añade: "Tenía ese carácter vigoroso que acaba desembocando en una pintura muy expresionista a base de pinceladas muy rotundas". Ricardo Toja, artista bilbaíno: "[en Gal] convivían el carácter fuerte y violento, por un lado, y un gusto exquisito, por otro". Por encima de todo, "una mente privilegiada. Sin duda, una de las personas más inteligentes que conozco". Patxi Lozano, vecino y amigo que cuidó de Menchu hasta su muerte, cuenta cómo a pesar de los veinte años de edad que les separaban, siempre estaba dispuesta a salir a tomar vinos y charlar hasta altas horas de arte con su estilo penetrante y gracioso. Maya Aguiriano, historiadora y crítica de arte, que la conocía de tiempo atrás pero con mayor intimidad cuando trabajaron juntas en el catálogo razonado de Gal: «Podía no acordarse de dónde o a quién había vendido determinado cuadro, pero recordaba con exactitud dónde había pintado el paisaje que aparecía en su obra». Iñaki Moreno Ruiz de Eguino subraya lo exigente que era Menchu, tanto para su propio trabajo como al trabajar en equipo, de lo que él tenía experiencia por haberle organizado varias exposiciones[202]. Iñaki impulsó el primer estudio importante dedicado a Menchu Gal, el de M. C. Paredes y G. Díaz Ereño, que vino a llenar un inexplicable vacío en 1992, y a su vez fue autor más tarde de una monografía sobre la artista[203]. **M. G. O.**

202/ Alberto Moyano, "Retrato en cinco pinceladas", *Diario Vasco,* 21 de marzo de 2008.

203/ M. C. Paredes y G. Díaz Ereño en *Menchu Gal*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1992; I. Moreno Ruiz de Eguino, *Menchu Gal*, Ayuntamiento de Irún, 2005.

María Del Pilar Gallástegui Badet

(MADRID, 1908 - 1986)

Una vida complicada, azarosa, llena de lagunas y, quizá, de alguna ficción pero, casi con absoluta seguridad, la vida de una mujer que quiso ser independiente aunque ello le costara grandes problemas y amarguras.

Nacida en Madrid no sabemos nada de sus orígenes familiares tan solo que tuvo, al menos, un hermano que acabó establecido en el Perú sin que tampoco hayamos podido conocer la razón de esta emigración. Su nombre y su firma fue María Gallástegui hasta el final de la guerra civil, a partir de entonces sería Pilar o María del Pilar, probablemente en un intento de alterar u ocultar su identidad que intentaremos ir desvelando.

Las primeras noticias que tenemos de María nos las proporciona su actividad como asidua copista en el Museo del Prado desde enero de 1921 hasta julio de 1922. Un año y medio dedicada a la copia de obras de Ribera, Goya y Velázquez, tarea nada fácil para quien era casi una niña pero ejercicio necesario cuando se tiene la voluntad de seguir una carrera artística. Al parecer su padre y su abuelo eran grabadores y es posible que tuviera aliento para esta profesión desde su propio entorno familiar. Debió de ser también una manera de prepararse para entrar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde acabó ingresando y fue alumna de Luis Menéndez Pidal y Elías Salaverría. Sus preferencias, sin embargo, se dirigieron hacia el dibujo y, sobre todo, el grabado llegando a adquirir una gran maestría que ampliaría con las enseñanzas del famoso grabador Manuel Castro Gil.

En 1925 María Gallástegui cuenta tan solo con diecisiete años y la revista *Blanco y Negro* publica una portada suya verdaderamente sorprendente por su madurez, modernidad y fuerte personalidad. Es una joven con sombrero, leyendo una revista mientras camina y el viento ondea su abrigo, el colorido es plano y casi en tricromía, la economía de medios y de dibujo es admirable, realizado a limpios brochazos en un juego de sol y sombra que nos trae a la mente recursos de iluminación fotográfica. En verdad asombra la novedad de ese dibujo en una joven, todavía estudiante, que se ha formado en el academicismo imperante en la Escuela de Bellas Artes. En los siguientes años de 1926 y 1929 se publican otras dos portadas en la misma revista *Blanco y Negro* que, en una línea semejante,

revelan una mayor madurez: una muchacha con pamela, leyendo la revista y casi abocetado el dibujo a base de campos de color en dos tonalidades que es una maravilla en su sencillez; el último, de 1929, es un niño lector sentado y abrazando a su perro, con una fuerte luz casi tenebrista que resalta en tonos amarillentos sobre el resto de colorido gris verdoso. Son de una modernidad aplastante alejada de detallismos y pocas veces visto en su época.

En 1926 se había presentado a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con dos paneles que agrupaban treinta y ocho dibujos a lápiz plomo por los que consiguió el premio de una Bolsa de Viaje en la Sección de Grabado. Era la primera vez que concurría a un certamen de estas características, y hemos de suponer que con ese premio haría algún viaje de estudios.

Tan solo sabemos que tres años después, en 1929, contrae matrimonio con el pintor Joaquín Díaz Alberro, doce años mayor que ella y hombre de carácter complicado e inestable. No debió ser una etapa fácil para María, en dos años tuvo dos hijos, viviendo modestamente y con grandes dificultades para poder continuar con su trabajo. Aun así, en 1932 vuelve a concurrir a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con un *Bodegón* que debió de ser una buena pintura pues entre los centenares de artistas que se presentaban al certamen y que ni siquiera aparecían mencionados en las reseñas de prensa, su nombre aparece citado en varios de los periódicos que se hicieron eco de la muestra.

Pero aquí, fatalmente, se acaba la que podría haber sido una brillante historia artística. Los años siguientes debieron de ser un cúmulo de problemas que la llevaron a la separación matrimonial y a un divorcio que se legalizó en 1935. No sabemos nada más de ella hasta el año 1938, en plena guerra civil, cuando la encontramos como Auxiliar Docente en la Colonia Escolar «Mas del Jutge» de Torrent, cerca de Valencia. Estas colonias escolares fueron instauradas por el gobierno de la república para proteger a los niños evacuados desde Madrid y otras zonas próximas a los frentes de guerra, fundamentalmente en Valencia y Cataluña. Lo más probable es que María se trasladara allí con sus hijos huyendo de un Madrid asediado y trabajara en las tareas necesarias para los niños.

Finalizada la guerra regresó a Madrid y comenzó a llamarse Pilar o María del Pilar. María Gallástegui había sido una mujer republicana, fichada por la policía del régimen y, para complicar más las cosas, divorciada en un país que acababa de regresar a las tinieblas y que fulminó la Ley del Divorcio. Oficialmente volvía a ser una mujer casada, en un ambiente hostil y luchando denodadamente por seguir adelante así que se camufló como Pilar y como viuda.

Fue sobreviviendo como pudo y reapareció en el *XXVIII Salón de Humoristas* de 1946 que seguía organizándose en el Círculo de Bellas Artes, ahora bajo los auspicios de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, y en el que expusieron muchos de los dibujantes e ilustradores que anteriormente lo habían hecho de la mano de la U.D.E. (Unión de Dibujantes Españoles). En 1949 participó en la *Exposición de Pinturas de Dibujantes,* en el Círculo de Bellas Artes y se interesó por ella la Editorial Miramar de Palma de Mallorca que trabajaba en un diccionario de artistas españoles solicitándole información sobre su actividad y una fotografía.

Durante algún tiempo tuvo que sobrevivir ayudando en el taller José Lapayese Bruna cuando el omnipresente artista trabajaba en los frescos del Valle de los Caídos pero, a pesar de todo, su trabajo casi no daba frutos. En 1950 presentó un grabado en la *Exposición Nacional de Bellas Artes, Hormigas nocturnas,* magnífico aguafuerte que aún circula por casas de subastas y al año siguiente llevó unos diseños a la *Exposición de figurines de teatro* que, organizada por la Asociación de Dibujantes, tuvo lugar en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid.

En 1954 volvió a exponer en el *XXXVI Salón de Humoristas* y en 1956 en una *Exposición de Estampas de la Natividad* organizada por una Hermandad de Cruzados de la Fe, en la que consiguió una medalla de bronce por el grabado *Enseñando al niño.* Prácticamente toda su actividad se había centrado en el grabado y en 1957 fue nombrada vocal de la Junta Directiva de Agrupación de Artistas Grabadores.

Pero su vida debía de continuar siendo muy complicada y en 1959 tomó la drástica solución de marcharse de España e instalarse en Lima, Perú, donde vivía su hermano. Tampoco fue sencilla su supervivencia en aquel país, vivía modestamente ganándose la vida como podía, haciendo restauraciones, algunos encargos y dando clases particulares de dibujo. Hizo buenas amistades y encontró cierto apoyo en la ANEA (Asociación Nacional de Escritores y Artistas), adonde llegó presentada por el eminente escritor y académico, Manuel Beltroy que había llegado a estimarla. El mismo año de su llegada expuso en la Galería de la Universidad de San Marcos y en la propia ANEA y dos años más tarde era entrevistada por el diario *La Prensa* de Lima. En esta entrevista afirmaba haber realizado centenares de dibujos y grabados sobre temas populares limeños.

En 1966 el director del Museo Naval del Perú le encomendó la realización de un óleo con el tema de los marineros de la expedición libertadora del Perú y recibió el apoyo y la amistad del subdirector del Museo, José Carlos Cosio a cuya hija, la historiadora y pintora Flor de María Cosio, inició en el arte de la pintura.

Alternando su estancia en Perú con esporádicos viajes a España para visitar a su familia, en 1965 donó ocho grabados a la Biblioteca Nacional de Madrid y, después de haber residido en Lima durante diecisiete años, regresó definitivamente a España en 1976 justo después de la muerte del dictador.

Murió en Madrid, en 1986, después de una vida muy azarosa que sobrellevó gracias a la firmeza de su carácter pero con un punto de amargura y demasiados silencios. **J. A.**

Marga Gil Roësset

(MADRID, 1908 – LAS ROZAS, MADRID, 1932)

A pesar de haber alcanzado un cierto reconocimiento desde que *El Cultural* de *ABC* publicara en 1997 un largo artículo sobre la pasión y el suicidio de Marga, por amor a Juan Ramón Jiménez y desde la exposición que, en el año 2000, organizó Ana Serrano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la figura de Marga Gil Roësset sigue teniendo un halo de misterio que no acaba de ser desvelado. Estos reconocimientos a su vida y a su obra llegaban, sin embargo, después de un larguísimo e inconcebible período de silencio que había durado la friolera de sesenta y cinco años después de su muerte. La única explicación es que tan solo pudo hablarse de Marga después del fallecimiento de su hermana Consuelo acaecido en 1995. La artista había tenido ya un indudable prestigio en sus pocos años de vida habiendo realizado cientos de ilustraciones, dibujos y esculturas que cada vez que se expusieron a los ojos del público —pocas, por cierto— consiguieron el beneplácito de la crítica. El olvido al que había sido sometida no fue debido a la guerra civil, ni al secundario y oscuro papel que la sociedad de la posguerra impuso a las mujeres, sino al dolor de una familia devastada por una tragedia que no se pudo digerir hasta pasadas más de dos generaciones y que, aún hoy, sigue siendo inexplicable.

Hija del laureado militar de ingenieros, Julián Gil Clemente y de Margot Roësset Mosquera, nació en el seno de una singular y cultísima familia de la alta sociedad madrileña. Su madre, Margot, era hija de una ilustre dama gallega y de un ingeniero francés que había llegado a la península a mediados del siglo XIX para la construcción de los ferrocarriles en España y Portugal. Muy bella y elegante, recibió una esmerada educación con atención a los idiomas, el dibujo y la música que se manifestó en una enorme creatividad, una exquisita sensibilidad para la literatura y el arte y un universo fantasioso y soñador, además de una extremada religiosidad.

Marga Gil Roësset nació tres años después de su hermana Consuelo con una enfermedad hepática congénita y los médicos le dieron muy poco tiempo de vida, pero la madre, Margot, decidió que el amor iba a salvar a su hija y así sucedió. Durante meses la mantuvo permanentemente arropada junto a ella sin soltarla nunca de sus brazos, hasta que la niña dio señales de restablecimiento. Este hecho marcó la vida de Marga, siempre tratada de una manera especial, con una sobreprotección exagerada, con una vigilancia constante. Se decidió que las niñas estudiarían mucho pero en casa bajo la estricta supervisión de la madre, para ambas, y del padre, solo para Consuelo. Así, mientras aprendían idiomas, literatura, música, arte, dibujo, solamente Consuelo estaba sometida a la rígida disciplina paterna en el aprendizaje de matemáticas y otras ciencias. Leían, escribían cuentos, los ilustraban, acudían a conciertos y óperas, hacían teatrillos y viajaban por diferentes países. Sin duda conocieron cuentos ilustrados alemanes, ingleses, franceses, y todo ello fue forjando unas mentes extraordinarias pero, casi siempre, dentro del ámbito doméstico en un mundo de adultos. Para mejorar en el aprendizaje de la pintura acudían al estudio del pintor José María López Mezquita pero prácticamente nada podía enseñar el maestro a una niña, Marga, que ya a los seis años asombraba por sus elegantes dibujos.

En 1920 cuando Consuelo tenía quince años escribió un asombroso cuento, *El niño de oro*, que ilustró una Marga de doce años, editado por la Casa Mateu. Los dibujos bebían de las fuentes de los mejores ilustradores europeos, cargados de simbolismos, de misterio, dentro de un mundo fantástico e imaginativo, a veces entre el humorismo y el escalofrío, con un dominio absoluto de las formas y las líneas, demostrando una cultura visual y pictórica que, en absoluto, correspondería a una niña de esa edad. Casi inmediatamente la prensa se hizo eco de las notabilísimas dotes de las hermanas con reseñas en multitud de periódicos, incluso mostrando las fotografías de las niñas y mereciendo grandes alabanzas las ilustraciones por parte del gran crítico José Francés. En una reseña del libro publicada en el diario *La Correspondencia Militar* en enero de 1921, el articulista decía: «*¿Y quiénes son los autores de nuestro cuento? Pues nada menos que… dos encantadoras niñas,*

hijas de un prestigioso y laureado jefe de nuestro Ejército, que ha hecho de su hogar templo de arte y virtud». Y era exactamente eso, un «templo» privado, donde se rendía culto a la literatura, el arte y la música.

En 1922, Consuelo envió dos dibujos de Marga a la redacción de la revista *Blanco y Negro,* uno de los cuales ilustró un poema de la propia Consuelo y nuevamente encontramos a una ilustradora de inusual madurez. El dibujo representa a una niña orante ante los pies de un crucifijo con un halo de turbadora religiosidad que, inevitablemente, nos lleva a los grabados de Doré y de otros grandes ilustradores. Pero mucho más inquietante es la aparición de un nuevo libro de ambas hermanas en 1923 publicado en París por la prestigiosa editorial Plon, *La rose des bois*. Las ilustraciones, sin embargo, están firmadas en 1921, es decir que se hicieron inmediatamente después que las de *El niño de oro* pero, en esta ocasión, la complejidad narrativa parece crecer en un estilo a veces orientalizante, o simbolista, de una elegancia espectacular que nos lleva a los grandes ilustradores de finales del siglo XIX. Nada tienen que envidiar a un Aubrey Beardsley, un Arthur Rackham o un Kay Nielsen, es exactamente la misma estirpe de artistas renacidos en una niña española de doce años que dibuja como una adulta y con preocupaciones estéticas muy definidas, con un cierto aire entre fantástico y atormentado. Nuevamente, el libro volvió a ser motivo de encendidos elogios con el asombro, sobre todo, por los imponentes dibujos de Marga.

Por estas fechas, Consuelo había ya iniciado sus estudios universitarios de Filosofía y Letras, en una época donde todavía se veían pocas mujeres en las aulas. Con el tiempo, y casada en 1926 con el compositor y director de orquesta José María Franco Bordóns, llegaría a ser catedrática de inglés en el Instituto Lope de Vega de Madrid y una de las más importantes y prolíficas editoras de literatura infantil y juvenil desde la década de los años cuarenta en adelante.

Si Consuelo, llegado el momento, salió del nido paterno para integrarse a una vida autónoma, Marga permaneció concentrada en su atmósfera. Evidentemente tenía una vida social, conocía el mundo, conocía a otros artistas, prueba de ello es un precioso retrato que le dedicó el pintor Pancho Cossío, pero siempre bajo la estricta vigilancia y tutela de su madre y de su hermana. Dibujaba constantemente maravillosas obras de brillante colorido pero, casi siempre, con cierto aire melancólico o atormentado que nos hace recordar a los expresionistas austríacos, de manera especial a Egon Schiele. Y es que Marga tenía un mundo interior complejo, a decir de su siempre devoto José Francés, «tímida, grave y silenciosa», entregada a un quehacer solitario, al margen de lo que se hacía a su alrededor y siempre custodiada por la guía materna. No todo era gravedad, entre sus amigos y familiares Marga parecía una niña feliz, que hacía deporte, que le gustaba bailar, ir a la playa en San Sebastián y viajar, y que levantaba olas de simpatía, cariño y fervor entre quienes la conocían.

A los dieciséis años toma un rumbo sorprendente y comienza a esculpir. Sorprendente porque no tenía maestros y la escultura es un disciplina dura, muy compleja, llena de técnicas especiales que no pueden llevarse a cabo en cualquier lugar ni de cualquier manera. Se necesita un taller y múltiples materiales y herramientas que son complicadas de manejar y para las que hace falta, generalmente, una fuerza física considerable. En principio modela y hace algunas pequeñas tallas en madera, figuras muy titubeantes y de forma y factura un tanto infantil, con niños regordetes y maternidades de formas muy cerradas, ovales, sin apenas movimiento, más bien piezas de arte decorativo. Pero van consiguiendo un objetivo, Marga necesita un espacio propio, un taller donde poder trabajar fuera de las cuatro paredes de su casa y al final lo consigue, tiene su propio estudio al que acude rigurosamente aunque muchas veces acompañada de su madre o de su hermana.

Ante esta nueva tendencia de la hija su madre decide que debe tener el mejor maestro y la lleva al estudio de uno de los importantes escultores del momento, Victorio Macho, quien había abierto nuevos caminos en el panorama decadente de la escultura de la época. Pero el escultor les dice que él no se atreve a dar clases a esa joven, que debe seguir el rumbo de su talento ella sola porque el aprendizaje podría torcer su creatividad. Y Marga continúa sola, pero algo debió de cambiar después del contacto con el maestro pues de pronto su obra adquiere una mayor madurez y comienza a trabajar la piedra, además en talla directa, un reto absoluto para cualquier escultor y más para aquellos que, en el primer tercio de siglo, pretendían renovar la disciplina y consideraban la talla directa como un grito de libertad creativa opuesto al mercenario trabajo de los sacadores de puntos sobre modelos de escayola. Para este trabajo acudía a un taller de cantería donde se juntaba con otros escultores que contemplaban, con asombro, el durísimo esfuerzo de una joven que rechazaba cualquier tipo de ayuda para manejar la piedra. Y, del mismo modo que encontrábamos huellas del expresionismo centroeuropeo en algunos de sus dibujos, en sus esculturas parecen adivinarse semejantes tendencias, a veces de un Ivan Meštrovi y, más adelante, de una Käthe Kollwitz.

En 1929, en la revista *La Esfera,* José Francés escribe un largo artículo sobre las esculturas de Marga con una apasionada defensa de su obra. El artículo va ilustrado con fotografías de varios dibujos, de algunas esculturas y, sobre todo, con una foto de la artista modelando una de sus piezas. Es un retrato interesante pues en él vemos a una joven con aspecto muy grave, su bata de trabajo y el pelo muy corto, a la *garçonne,* como empezaban a llevarlo las jóvenes modernas, en una bastante radical transformación con respecto a las fotografías anteriores, en las que aparecía con melena y rostro risueño. De cualquier forma, en 1930 acude por vez primera a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* presentando una obra en la sección de artes decorativas, una *Virgen con niño,* y otra pieza en la sección de escultura, *Adán y Eva.* Esta obra atrae la atención de la crítica por su desgarrado expresionismo y merece una entrevista de la reputada periodista Rosa Arciniega en la revista *Crónica.* En ella Marga dice que no tiene maestros, que sigue su propio estilo, que busca extraer el espíritu de sus obras sacándolo de dentro hacia fuera, que ha viajado por casi toda Europa y que habla francés, inglés y alemán. Que sus planes futuros consisten en trabajar mucho para preparar una exposición y, preguntada por el amor, contesta que no piensa casarse, que no cree en el amor de una persona a otra, que es imposible que amen dos personas a la vez. Es decir, Marga, como mujer joven y moderna tenía entre sus planes vivir plenamente para trabajar pensando en labrarse su propia carrera artística.

En esta línea de trabajo, en 1931 concurre a la exposición anual del Círculo de Bellas Artes, al Concurso Nacional de Escultura y sus libros y dibujos se exponen en la *Exposición Internacional del Libro de Arte,* organizada por la Asociación Internacional del Libro de Arte Francés en el Petit Palais de París.

Pero, en noviembre de este año, Marga conoce a Juan Ramón Jiménez. Un día, en el Teatro Real, una amiga común de las hermanas Gil Roësset y del matrimonio Jiménez Camprubí, hace las presentaciones. Era Olga Bauer, intelectual de origen ruso muy amiga de Zenobia, ambas asiduas del Lyceum Club Femenino y que debía conocer el entusiasmo que las dos hermanas sentían hacia la esposa de Juan Ramón, traductora de los poemas de Rabindranath Tagore, a quien tanto leían y admiraban. De hecho, unos años atrás recién publicado *El niño de oro,* las dos hermanas se habían acercado hasta la casa de Zenobia con la ilusión de entregarle un ejemplar del cuento pero les dio apuro presentarse sin conocerla y, simplemente, dejaron el libro y se marcharon sin llegar a saludarla. Fue después de esta presentación oficial cuando Marga les propone hacer un retrato de cada uno, empezaría por el de Zenobia y, ya profundamente enamorada de Juan Ramón, comienza a acudir casi diariamente al domicilio del matrimonio para realizar el retrato. El poeta en su habitual coquetería, quizá sin ser del todo consciente, alienta ese exaltado amor y Marga se encuentra en el terrible dilema de haberse enamorado de un hombre casi treinta años mayor que ella y casado con una mujer a la que considera y quiere como una gran amiga.

A pesar de esta situación todo parece indicar que la joven deseaba continuar desarrollando su carrera y en mayo de 1932 presenta dos esculturas en la *Exposición Nacional de Bellas Artes.* Son piezas talladas en piedra, *Caín* y *Negra,* pero de ellas no queda ni una sola imagen. En su desesperación, algo debió de ocurrir que la condujo a desmoronarse en muy poco tiempo. Terminó el retrato de Zenobia, quizá su mejor obra, pero ni siquiera empezó el de Juan Ramón. Un día de finales del mes de julio comenzó a escribir unas páginas a modo de diario o de despedida, dos días después destruyó todas las esculturas y dibujos que tenía a su alcance en el taller, quiso borrar todo su rastro, se acercó al estudio de un fotógrafo para hacerse unos retratos desgarradores y con ellos y con su diario armó una carpeta. La llevó a casa de Juan Ramón y la dejó allí, previniendo al poeta de que no la leyera todavía, cogió un taxi y marchó hasta el chalet de Las Rozas propiedad de su tío Eugenio Roësset. Al poco de llegar se escuchó un tiro. Marga había cogido la pistola que guardaba su tío, la misma con la que cuatro años antes se había suicidado su primo, Mauricio Roësset de diecinueve años, al creer, equivocadamente, que en el accidente del automóvil que él conducía, había muerto su amada de entonces, Maruja Mallo.

Desde aquel 28 de julio de 1932 el más oscuro silencio se cernió sobre la familia y sobre la historia durante sesenta y cinco años. **J. A.**

María de los Ángeles López-Roberts y Muguiro

(MADRID, 1902[204] - MADRID, 1973)

Única hija, tras un hermano mayor que ella, de una familia de la aristocracia madrileña, en 1920 su nombre aparece registrado en el Museo del Prado como copista de la *Huida a Egipto* de Patinir[205], lo que indica la precocidad con que debió de lanzarse por el camino del arte. Estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, hacia 1920-1924, teniendo como maestros a Fernando Álvarez de Sotomayor[206] y José María López Mezquita[207]: de ambos mostrará resonancias en su pintura, ya sea en el retrato o en la representación de temas regionales.

En 1920 celebra su primer *Salón de Otoño*[208] en Madrid, en sustitución del que anteriormente tenía lugar en otra época del año. La convocatoria reúne 959 obras de más de 700 artistas. En los archivos de la Asociación Española de Pintores y Escultores (AEPE) consta que en la Sección de Acuarela del Salón de 1920 está presente María Ángeles López-Roberts, Neneta, como la llamaban, con dos obras de esa técnica: *Paseo de Badrulbadur, princesa de la China, novia de Aladino* (núm. 430) y *En tiempo de miriñaque* (núm. 432)[209]. Ha empezado a participar en el *Salón de Otoño* siendo muy joven y lo hará en distintas etapas a lo largo de su vida, reflejando la evolución de su trabajo y mostrando su vinculación con la AEPE. En 1921 concurre al segundo con dos obras en la Sección de Acuarela, *Las mariposas* y *La danza de las plumas*, y aparte la preparación para un óleo, *El estanque de los tiestos*. En el *IV Salón* (1923) presenta en la Sección de Pintura dos óleos, *Mujer de Ávila* y *La falda amarilla,* obras que permiten apreciar sus pasos hacia la madurez como pintora y merecen elogiosos comentarios, en especial la segunda[210]. En 1925 envía al *VI Salón* el conocido *Autorretrato* que la muestra pintando. En una entrevista concedida en 1925 a Carmen de Ávila[211], cuenta que dibuja desde pequeña y que le ha resultado muy difícil plegar su fantasía a las enseñanzas de sus profesores Álvarez de Sotomayor y López Mezquita. Dice que desde los once años realizó un periódico personal, *El Domingo*, y afirma que posee el título de Magisterio, pero opina que aún es pronto para hacer una exposición individual, aunque ya haya participado en el *Salón de Otoño*, en el *Salón de los Humoristas* o en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Preguntada por sus preferencias artísticas, declara que de los pintores españoles antiguos le gustan Velázquez y Goya, y de los modernos Néstor, Mezquita, Sotomayor, Sert y Picasso; entre los extranjeros, Sargent y Manet. Esto último tiene su lógica si se piensa que su maestro López Mezquita, que vivió en Londres y trabajó durante muchos años en Nueva York, admiraba a Sargent y tomó elegantes rasgos de él en sus retratos. En estos años el nombre de Neneta López-Roberts aparece con frecuencia en los Ecos de Sociedad, como alegre anfitriona de fiestas juveniles de la alta sociedad madrileña. Su afición al arte era conocida, así como su buen gusto a la hora de decorar la casa familiar o dibujar las invitaciones para tales eventos[212].

En 1927 presenta en el *VII Salón de Otoño*, Sección de Pintura, un segundo *Autorretrato*. En este óleo, realizado con dominio, seguimos apreciando su empaque en la representación de la figura y percibimos el despuntar de un lenguaje pictórico menos académico. Este lienzo lo envía a España desde Suiza, donde se ha trasladado acompañando a su padre, nombrado ministro plenipotenciario en Berna[213]. Por otro lado, María Ángeles había participado en las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes* de 1922[214], 1924 (donde se le concede el premio de Aprecio en Arte Decorativo) y 1926 (igualmente en Arte Decorativo). En 1929 lo hará en la *Exposición Internacional de Barcelona* (en Pintura), y de nuevo en 1930 (en Arte Decorativo). Durante los años que reside fuera de España, María Ángeles dedica su empeño a la ilustración, campo en el que se expresa con ligereza de trazo y donde se aprecia su conocimiento de brillantes ilustradores europeos. Bien puede suponerse que en su casa habría una excelente biblioteca, ya que su padre era persona culta y amante del arte además de escritor, y que podría estar familiarizada con revistas europeas de categoría. Sus dibujos aparecen en las Portadas amén de postales publicadas en *Blanco y Negro,* como: *Del Albaycín*, 1925; *San Jorge Mayor, Venecia*, 26 de mayo de 1926; *Tejados de Venecia*, 17 de mayo de 1926; *Verona* del mismo año; *Ginebra*, 18 de noviembre de 1928; *Ginebra y catedral*, 28 de octubre de 1928; *Estampas de Feria,* 7 de julio de 1929. A principio de los años treinta ilustra prolíficamente para Delagrave, una editorial parisina para libros juveniles muy prestigiosa[215].

En 1931 forma parte como ilustradora de la representación de España en el *Salon International du Livre d'Art*, celebrado en el Petit Palais des Beaux Arts de la Ville de Paris del 20 de mayo al 15 de agosto[216].

204/ *La Época,* 12 de junio de 1902: «Ha dado luz a una niña, con toda felicidad, la Señora de D. Mauricio López-Roberts, hija mayor de la condesa Vda. de Muguiro». Queda así enmendada la fecha de nacimiento que se venía copiando en su biografía, «*ca.*1890».

205/ Museo del Prado, Libro de Registro núm. 841, p. 130, signatura L7.

206/ Fernando Álvarez de Sotomayor (Ferrol, Coruña, 1875 - Madrid, 1960). Artista prestigioso en el círculo académico, fue director del Prado en dos ocasiones y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su estancia en Chile, como profesor y director de la Academia de Bellas Artes chilena, tuvo gran repercusión.

207/ José María López Mezquita (Granada, 1883 - Madrid, 1954). Pintor costumbrista y de retrato, tras estudiar en la Academia de San Fernando viaja por Europa, becado por la infanta Isabel de Borbón. Reside en varios países europeos y americanos, y fundamentalmente en Nueva York (1937 - 1944), donde retrata a personalidades importantes. Académico de San Fernando, correspondiente de las academias de Bellas Artes de París, Lisboa, Amberes y Cuba, miembro de la Hispanic Society de Nueva York.

208/ En 1910 Eduardo Chicharro Agüera (Madrid, 1873 - 1949), Miguel Blay y Cecilio Pla fundaron la Asociación de Pintores y Escultores, que en 1920 crearía el *Salón de Otoño*.

209/ «López Roberts, Dª María de los Ángeles, "Neneta"; natural de Madrid, donde reside en la calle de Don Pedro, número 1». Los números junto a las obras señalan el orden de registro de entrada en el archivo de la AEPE. www.apintoresyscultores.es

210/ Silvio Lago (seudónimo de José Francés) hace un recorrido por las secciones de la exposición, comentando: «la figura y el retrato, en representación menos numerosa pero más selecta, tenía como obras notables ["La falda amarilla", de Mª de los Ángeles López-Roberts]», *La Esfera*.

211/ En *Mujer. Revista del Mundo y de la Moda,* año I, nº 4, 16 de septiembre de 1925, pp. 3 y 4.

212/ Valga como ejemplo el *Blanco y Negro* del 1 de marzo de 1925, pp. 96-98, donde Mascarilla firma la reseña «Carnaval en los salones. Un baile de trajes rusos», sobre el baile de disfraces celebrado en casa de los marqueses de Torrehermosa, donde aparecen fotografiadas la anfitriona, María Ángeles López-Roberts y sus invitadas.

213/ Mauricio López-Roberts y Terry, marqués de Torrehermosa (Niza, 1873 - Madrid, 1940) desarrolló una brillante carrera en el cuerpo diplomático, que simultaneó con la literatura como novelista, dramaturgo y crítico de arte (*Impresiones de arte*, 1931). Un año antes de morir, el 8 de marzo de 1939, fue nombrado Delegado de la Cruz Roja Española en Francia.

214/ Es interesante que en la misma Exposición Nacional de 1922 la pintora Elena Olmos (La Coruña, 1899 - Buenos Aires, 1983), su compañera en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, presentara

1932: Se le dedica un breve artículo en el Apéndice VI, p. 1290, de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa*, con reproducción del cuadro *La terraza* (s.f.).

En 1934 expone individualmente en París, en la sala Brame del Boulevard Malesherbes. El conjunto de lo expuesto es alabado por la prensa francesa y merece la portada de un número extraordinario de *ABC,* el 19 de abril de 1934, y un artículo de Mariano Daranas[217] que elogia el aprovechamiento de la educación que la artista ha recibido y sabido aplicar a su trabajo como pintora, patente en esta exposición en la que ofrece un lenguaje pictórico renovado. Daranas destaca cuadros como *Patio andaluz, La jota, La novia de La Alberca, La florista cordobesa, La castañera madrileña* o *La santera zamorana,* «que no reproducen, sin mengua de su casticismo, uno siquiera de los tópicos de la España de pandereta». También en 1934 participa en el Concurso Nacional de Pintura dedicado al Traje Regional, convocado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y celebrado en el Retiro madrileño. La convocatoria requería un óleo con figuras a tamaño natural.

En su extenso comentario del evento, Manuel Abril[218] se pregunta y pregunta al lector cuestiones importantes sobre el significado del «traje regional y/o popular», sobre los cambios que incorpora o modifica, según la moda de las épocas, y pone como ejemplo para el estudio del tema el ensayo de Ortega *Para una ciencia del traje popular*[219]. Unos días después, Luis de Galinsoga se hace eco de la muestra[220].

Expone en el *XVII Salón de los Humoristas*[221] de 1935, evento que un comentarista titula *Los dibujantes alegran la vida. A mal tiempo buena cara. Los gansos, la oca y el humor. La naturaleza de cuerpo presente*, y en el que junto a la señorita López-Roberts participan Girón, Federico Ribas, Pedrós, Francisco López Rubio o Pedraza. Se reproduce su dibujo *Estampa* y un crítico[222] escribe: «[María de los Ángeles López-Roberts] presenta unas estampas alegres, animadas, bien compuestas y de estilo poco frecuente». No muy conforme, sin embargo, con el contenido global de lo que se expone en el Círculo de Bellas Artes se muestra Galinsoga[223], que encabeza su reseña hablando de «Un oasis placentero en el ambiente de tristezas actuales», al que «más propio sería llamar Salón de Dibujo». «Solo quedan seis o siete de caricatura a la buena

un *Retrato de Neneta López-Roberts*.

215/ Ver *Dibújame un cuento*, ensayo de Marta González en este catálogo.

216/ Seleccionados también: Marqués de Aledo, Lola Anglada, Bartolozzi, José Benlliure, Enrique Brañez de Hoyos, Manuel Bujados, Enrique Climent, Fontanels, Garrán, Marga Gil Roësset, Hidalgo de Caviedes, Mercedes Lario, Adolfo Lozano, Antonio Ollé Pinell, Ontañón, Luis Quintanilla, A. Renau, Francisco Reyes, Francisco Ribas, Sama, Arturo Souto, Tauler, Julio Romero de Torres.

217/ Mariano Daranas (Las Palmas de Gran Canaria 1896 - Madrid, 1992). Siendo joven ingresa en *La Gaceta de Tenerife*. En 1924 se traslada a Madrid como corresponsal de *La Región*; también trabaja para *La Vanguardia* en Madrid de 1924 a 1926. Se integra en la vida política e inicia estudios de Derecho y Filosofía, que abandona para dedicarse al periodismo. Cubre la corresponsalía de periódicos españoles en París desde 1928 hasta su regreso a España en 1944.

218/ *Blanco y Negro*, 25 de noviembre de 1934, pp.78-82. En el artículo se reproducen los siguientes cuadros: *Maragatos,* de Rosario de Velasco (p. 78); F*iguras de Ansó,* de José Aguirre (p.79); *Mallorquines,* de Timoteo Pérez Rubio (p. 80); *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña. La Puebla de Guzmán,* de Sebastián García (p. 81), y *Mercado zamorano,* de Delhy Tejero (p. 82).

219/ José Ortega y Gasset, «Para una ciencia del traje popular», *El Espectador*, VIII: escrito como prólogo al libro de fotografías de José Ortiz Echagüe *Tipos y trajes de España* (1930).

220/ *ABC*, 4 diciembre de 1934, pp. 6 y 7.

221/ Sobre el *Salón de los Humoristas* véase José Luis Guijarro Alonso, *Los humoristas y la caricatura nueva. Metamorfosis locales de un arte global: Madrid, 1898 - 1936*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2016.

222/ Manuel Abril en *Blanco y Negro*, 24 de noviembre de 1935, pp. 80-84. Se reproducen pocos más: *Capricho,* de F. Ribas (p. 81*); Saltimbanqui*, de Pedrás (p. 82).

223/ *ABC,* 27 de noviembre de 1935, pp. 6 y 7. Del elenco de dibujantes presentes menciona a dos ilustradoras que figuran en esta exposición: Rosa Bendala y María Ángeles López-Roberts.

224/ *Diario de la Marina,* 19 de mayo de 1939, p. 7, firmado NB.

225/ El *Mañana* (Valencia) del 11 de junio de 1925, p. 3, la menciona como vocal de Propaganda de las Juventudes Católicas.

226/ «En París, en casa de los marqueses de Torre-Hermosa, rue Cardinet, había montado su hija, Neneta Lz. Roberts, un ropero dedicado a la Cruz Roja Española. Como ya he dicho, mi hermana y yo actuábamos para sacar fondos con el fin de paliar algunos casos de penuria, consecuencia de la guerra». Fina de Calderón, *Los pasos que no regresan*, Madrid: Huerga y Fierro, 2004, p. 16.

227/ *Hoja del Lunes*, 12 de noviembre de 1951, p. 5. En las instalaciones renovadas de la Cruz Roja Española en Madrid se da su nombre a la sala de Ginecología. Cargos que María Ángeles López-Roberts desempeña en la Cruz Roja Española: 1952-1956: Secretaria-Contadora del Hospital Central de San José y Santa Adela. 1958: Junta General de Gobierno. 1961: Tesorera del Hospital-Dispensario. 1962: Inspectora de Enfermeras

usanza clásica», prosigue, y se queja de que lo que antes era estética picante haya cambiado hacia lo pornográfico. Son momentos complicados para España.

En el *Diario de la Marina* de 1939 aparece este comentario del corresponsal en París: «Días pasados se abrió una exposición donde la variedad de España alcanza, a través del pincel suntuoso y exigente de Mª Ángeles López Roberts, una indescriptible belleza de tonos y colores»[224].

En otro contexto y tiempo atrás, allá por el año 1925, se han publicado en la prensa los primeros ecos del interés de María Ángeles por la acción social[225]. En 1939 será nombrada Subdelegada de la Cruz Roja Española en Francia[226]. El 3 de noviembre del mismo año realiza en Madrid las pruebas de ingreso como Dama Auxiliar (en el acta consta que es bachiller y tiene la carrera de Magisterio), y el 17 de junio de 1941 aprueba los estudios completos y obtiene el título. En 1951 la *Hoja del Lunes* volverá a mencionarla en el mismo ámbito[227]. Traemos estas citas, y hay otras significativas, porque revelan la voluntad de María Ángeles, no exenta de dificultades, de conciliar su trabajo social con la pintura.

En 1940 regresa a España, aunque desde el exterior no había dejado de estar presente en el acontecer artístico del país. Ejemplo de ello es su colaboración en *Y. Revista para la mujer*, donde sus dibujos ilustran varios números[228]. Durante 1940 y 1941 sus ilustraciones aparecen semanalmente en la página 16, última, de la revista *Flechas y Pelayos*[229], presentando una galería de dibujos de los trajes característicos de cada una de las provincias españolas. Si durante su estancia en Suiza y París Neneta se había dedicado a ilustrar el libro de cuentos infantil, en España trabaja la ilustración en la temática de los regionalismos. Traslada al papel su esquema mental de la pintura (la de la exposición de 1934), resolviendo las composiciones de modo ágil y amable con líneas de tinta en curvas orgánicas, que rellena con alegre colorido.

En 1942 expone individualmente en la Sala Macarrón de Madrid, una espléndida muestra de óleos y dibujos que sin duda marca el punto más alto de su carrera: «Esta artista (cambia lo visto hasta ahora)

trayendo los trajes de época que le sirven para demostrarnos su dominio y sus aciertos en el dibujo, y una singular maestría en captar calidades de sedas, flores y oros y cuanto pudo enjoyar el traje de una mujer de ayer. Bellísimas estampas de época son éstas. [...] Sus dibujos son eminentemente modernos. Pero construidos con una seguridad y un dominio que nos demuestran cómo la artista vio en los mejores principios de este arte, renovaciones que prestaban a éste bellezas siempre inéditas»[230]. «En la exposición, compuesta por sesenta obras fruto de un trabajo perseverante y vocación decidida, se halla de manera clara el signo de unas aptitudes bien aprovechadas. [...] Es el fruto de una fuerte vida interior expresada en la pintura»[231].

1943: Expone en el Club Marítimo del Abra, en Las Arenas (Guecho, Vizcaya).

En 1944 forma parte del equipo fundador del *Salón de Acuarelistas*, donde expondrá en 1945[232]. Más adelante, el año 1960, ganará un premio con *La higuera*.

En 1946 expone en el *XXVIII Salón de los Humoristas*. Y, en 1951, con motivo de la *Exposición de Bibliotecas Infantiles*, celebrada en la Biblioteca Nacional, ilustra junto a Rosa Bendala un *Catálogo crítico de libros infantiles*[233].

Desde los primeros años cincuenta se observa que la posible tensión entre sus dos vocaciones, la del trabajo social y la del arte, parece ceder en favor de lo primero, a medida que María Ángeles va abandonando paulatinamente su dedicación a la pintura. De hecho lo que exhibe a partir de entonces es dibujo y acuarela, situándose al margen de los circuitos artísticos del momento.

En 1957 nuevamente muestra su trabajo en la madrileña Sala Macarrón, en esta ocasión con temas de Navidad e invierno. «Las más de estas obras están realizadas a la acuarela y al guache, técnicas que María de los Ángeles López-Roberts resuelve con risueña pulcritud», escribe entonces Jaime Ballester[234]. Tendrá el mismo éxito con la crítica en su exposición de 1963.

Concurre al *XXI Salón de Otoño* (Premio Grabado)[235] de 1960 y también al *XXXV Salón* de 1964, del que Campoy hará una crítica al criterio de selección[236]. En la *XI Exposición Pintores de África* (1960) se le concede el premio de acuarela[237]. **M. G. O.**

en el Hospital Central. 1967: Secretaria del Hospital.

228/ Muestra de su trabajo para *Y* son las siguientes ilustraciones: *La Plaza,* 1 de septiembre de 1938; *Caminos del amor,* 1 de abril de 1938; *Chulapa,* 1 de mayo de 1939; *Epifanía,* 1 de diciembre de 1939; portada, 1 de junio de 1942.

229/ *Flechas y Pelayos*. Revista infantil semanal publicada de 1938 a 1948 por la Delegación Nacional del Frente de Juventudes. En 1941 los dibujos de María Ángeles se redujeron a media página, ilustrando signos del Zodíaco y constelaciones.

230/ Cecilio Barberán, *ABC,* 15 de febrero de 1942. p. 18.

231/ Antonio de las Heras, *Hoja del Lunes*, 16 de febrero de 1942, p. 4.

232/ La Asociación Española de Acuarelistas (AEDA) se constituye en 1945 bajo la presidencia de Esteve Botey, pero se fraguaba desde 1944, siempre con la familia Francés en el proyecto. Antes había habido intentos fallidos, como el de Cosme Algarra en 1866 o el de Casado del Alisal en 1869.

233/ Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios Archiveros y Arqueólogos, 1951. Sus ilustraciones están en pp. 67 y 67b, 73, 78, 89 y 103.

234/ *ABC,* 27 de diciembre de 1957. p. 63.

235/ *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1960, p. 9.

236/ *ABC,* 13 de febrero de 1964, p. 16. Campoy lamenta asimismo el excesivo número de obras colgadas: «Mi selección personal iría por las esculturas de Amador Rodríguez, el realismo ruralizante de María Reneses, la gracia en fuga de Cristina de Baviera y por María Ángeles López-Roberts».

237/ *La Vanguardia,* 13 de marzo de 1960, p. 9.

Ceferina De Luque

(MÉXICO, *CA.* 1870 - ¿?)

En el segundo año de su aparición, el 1 de mayo de 1892, la revista *Blanco y Negro* publicaba un precioso grabado en conmemoración del 2 de mayo de 1808 ilustrando el famoso poema de Bernardo López García *Oigo patria tu aflicción…*

La autora de tan trabajada y minuciosa ilustración era una mujer, Ceferina de Luque, hecho realmente sorprendente en una época en que las mujeres estaban casi desaparecidas y más extraño aún para ilustrar una tan patriótica y bélica efeméride. Quizá, precisamente por ser mujer, Ceferina representa como figura central del grabado la heroica gesta de otra mujer, Agustina de Aragón y deja los nombres masculinos solamente para rellenar un medallón laureado.

Ha sido francamente difícil encontrar información sobre esta artista y, la que finalmente hemos encontrado aparece un tanto confusa pero intentaremos ordenarla. Al parecer fue una pintora mexicana que siguió sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México y se distinguió, especialmente, por sus pinturas al aire libre tal y como sucedía a finales del siglo XIX cuando se crearon importantes escuelas de pintura al aire libre en varias ciudades mexicanas. De hecho existe un bello cuadro titulado *Flores de México,* representando un grupo de cuatro muchachas vendiendo coloridos ramos de flores. El título parece hacer alusión tanto a las flores como a las propias niñas vendedoras. Esta obra estuvo expuesta en el Pabellón de México en *la Exposición Iberoamericana de Sevilla* de 1929 junto a la de otros importantes pintores mexicanos de la época, también de la escuela plenairista, como Ramón Cano Manilla y Francisco Dosamantes.

No obstante hemos podido llegar a la casi absoluta conclusión de que Ceferina de Luque fue la esposa de un desconocido pintor y escritor español, Eduardo Luque Aicardy, establecido en México, pero buen intermediario en asuntos de derechos de autor entre España y el país americano además de organizador de eventos y exposiciones hispano-mexicanas a finales del siglo XIX y principios del XX. Ambos, Ceferina y Eduardo Luque participaron en la sección mexicana de la *Exposición*

Pan-Americana que tuvo lugar en Búfalo, Nueva York, en 1901. En esta exposición Ceferina presentó una *Marina* y *Jardín de Palermo* y de Eduardo solamente consta «óleo del natural».

Es posible también que Ceferina de Luque fuera la «Ceferina Díaz Llaneces» que figura en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1899, en Madrid, presentando *Flores y cintas,* en cuyo catálogo aparece como natural de Madrid y discípula de Guillermo López Gil. Y aquí surge la confusión porque Guillermo López Gil fue un buen pintor malagueño, especialista en marinas, pero del cual no se tienen noticias de que ejerciera nunca en Madrid.

Un misterio más de nuestras mujeres que quedaría todavía por resolver. **J. A.**

Madame Gironella

(PARÍS, *CA.* 1869 - ¿?)

Nacida en el seno de una culta familia aristocrática parisina, recibió una esmeradísima educación y cursó estudios de literatura en la Sorbona, llegando a publicar tres libros de poemas antes de los veinte años. Realizó su formación artística en el prestigioso taller del pintor Carolus Duran, uno de los más importantes maestros de pintores, especialmente de la gran cantidad de norteamericanos que se establecieron en París en el siglo XIX, entre ellos, John Singer Sargent. Es posible que Mme. Gironella se moviera en este círculo artístico pues hemos podido encontrar el que quizá podría ser un retrato de nuestra pintora realizado y dedicado, por Julius LeBlanc Stewart.

En 1899 expuso tres pinturas en el salón de *La Correspondencia de España* y gracias al celo del cronista del diario *La Época* sobre esta exposición, hemos podido obtener los pocos datos que de ella conocemos.

Con una magnífica formación artística decidió dedicar su vida a la pintura y, ante la oposición familiar, optó por independizarse instalándose en España. Probablemente debido a esta huida su vida quedó marcada por el anonimato y ha sido imposible conocer ni siquiera su nombre ni su apellido familiar, firmando toda su obra como Madame Gironella.

Solo podemos suponer que contrajo matrimonio con un español de apellido Gironella y su vida debió de ser muy difícil al enviudar quedando sola con una hija pequeña. Trabajó denodadamente publicando ilustraciones, ejerciendo como maestra de pintura en el Estudio-Academia de Pintura para señoritas, que instaló en la calle Villanueva de Madrid, en 1893 e incluso, dando clases particulares de francés en su propio domicilio.

A partir de 1899 comenzó a publicar magníficas ilustraciones en las prestigiosas revistas *Blanco y Negro, Arte y Letras* o *La Época* y, muy especialmente, en *La Ilustración Española y Americana* en la que trabajó con una asiduidad muy notable compitiendo con una gran mayoría de hombres. Y es que los dibujos de Gironella son magníficas obras de arte combinando la muy evidente formación francesa de Carolus Duran en unos trazos precisos pero libres y ligeros, con un cierto acento humorístico y chispeante que denotan una fuerte personalidad y los hacen únicos. Muchos de los originales que realizó para *La Ilustración Española y Americana* se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Desgraciadamente, a partir del año 1902, se pierde completamente su rastro desapareciendo de forma absoluta en nuestro panorama artístico. **J. A.**

Maruja Mallo - Ana María Gómez González Mallo

(VIVERO, LUGO, 1902 - MADRID, 1995)

Figura monumental de nuestra plástica, afortunadamente Maruja Mallo es una de las escasas mujeres que ha venido recibiendo el reconocimiento que merece una artista de personalidad inmensa y casi inabarcable. Aunque también es justo admitir que fue la ardua tarea de unos pocos investigadores que, cuando ella regresó de su exilio, fueron capaces de colocarla en el eminente puesto que correspondía a su genialidad. Tuvieron que luchar mucho, abrir mentes estrechas y luchar contra el desdén y las medias sonrisas que provocaba aquella mujer menuda y estrafalaria que solía dejar boquiabiertos a quienes la conocían con sus ingeniosas ocurrencias que, por otra parte, la habían acompañado durante toda su vida. Lo consiguieron, y aún hoy siguen luchando para mantener a salvo su magnífico legado.

Hija de la numerosa familia creada por el madrileño Justo Gómez Mallo y la viguesa María del Pilar González Lorenzo, su nacimiento en Vivero obedeció a los numerosos destinos que tuvo su padre, perteneciente al Cuerpo de Aduanas. Desde niña, encontrándose entonces la familia en Avilés, comenzó a dibujar copiando las láminas que veía en revistas como *La Esfera* o *Blanco y Negro* y cuando se trasladaron definitivamente a Madrid, en 1922, Maruja y su hermano Cristino ingresaron en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Ella para estudiar pintura, él para ser escultor y a partir de este momento dentro de la Escuela pero, sobre todo, fuera de ella se forja la impresionante artista.

Gracias a su hermano mayor Justo, químico de profesión y relacionado con la Institución Libre de Enseñanza y la Junta para Ampliación de Estudios, rápidamente se introdujo en los círculos de jóvenes artistas y escritores que iban a formar la Generación del 27 y que convirtió esa época en la llamada Edad de Plata de nuestra cultura. Conoció y entabló amistad con Rafael Barradas, Salvador Dalí, Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Buñuel y todo el círculo que se movía alrededor de la Residencia de Estudiantes. De genio alegre, vivo y provocador aunque decía sentirse más a gusto entre los hombres lo cierto es que entabló también estrecha amistad con la filósofa María Zambrano y con la genial poeta Concha Méndez con la que, un buen día, decidió quitarse el sombrero en la Puerta del Sol, reclamando así su libertad, provocando el escándalo de las gentes biempensantes y dando pie a que «las sinsombrero» fuera sinónimo de total modernidad.

Entre 1924 y 1926 asistió a las clases de la Academia Libre de Julio Moisés donde coincidió con Dalí y José Moreno Villa y en 1927 recibió una beca de la Diputación de Lugo permitiéndole ampliar sus estudios. Debido a un traslado de su padre pasa unos meses en Tenerife y allí pinta varias obras, entre ellas *La mujer de la cabra,* de brillante colorido, mostrando que en ella no hay rastro de las enseñanzas académicas que hubiera podido aprender en la Escuela y que ha optado por una plena modernidad con planteamientos de la «nueva objetividad».

Cuando regresa a Madrid conoce a José Ortega y Gasset y, sorprendentemente, el eminente filósofo y director de la prestigiosa *Revista de Occidente,* le propone hacer una exposición individual en los propios salones de la revista, la primera y la única muestra que se organizó en esta institución. La exposición se inauguró en mayo de 1928 con más treinta obras, entre ellas los óleos de las *Verbenas* y una serie de estampas coloreadas constituyendo un enorme éxito. Maruja despliega una inusitada modernidad, sus *Verbenas,* compuestas como fragmentos de imágenes superpuestas con brillantísimo colorido, aluden a un mundo marcadamente popular a la vez que crítico y las *Estampas,* concebidas a modo de bodegón, son un despliegue de elementos de los tiempos modernos: el deporte, los transatlánticos, aviones o automóviles, en una estética que debe algo al futurismo italiano y a las propuestas de la nueva objetividad y de la revista italiana *Valori Plastici.*

A raíz de esta exposición su nombre queda completamente ligado a las vanguardias y a los más selectos nombres del mundo de la cultura. Durante un tiempo mantiene una estrecha relación personal y de colaboración artística con Rafael Alberti y comienza a trabajar en los decorados y figurines para la obra de teatro *La pájara pinta* aunque nunca llegó a representarse. En este ambiente habría que enmarcar la ilustración que hace Maruja Mallo de tres poemas de Alberti, de ambiente taurino, que se publicaron en *ABC* en noviembre de 1930.

En 1929 su pintura experimenta un cambio radical cuando realiza su serie *Cloacas y campanarios.* El escenario ha pasado de las verbenas a una extrema sordidez, a la representación surrealista de lo podrido, lo árido y lo quemado, a la sequedad extrema de los arrabales de Madrid, a los colores ocres, negros y grisáceos, en paisajes siniestros poblados de rocas, cenizas, esqueletos y fósiles, con tétricos espantapájaros vestidos de andrajos. Estaba centrada en el círculo de la estética de Vallecas cuyos principales impulsores, el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia, eran amigos con los que, paseando a pleno sol por las vías del ferrocarril, se adentraban en el universo geológico de la meseta. En este ambiente, que se extendería durante los años siguientes, encontraríamos también a Rafael Alberti, Miguel Hernández y otros escritores y artistas.

Interesada por la escenografía de vanguardia y las construcciones arquitectónicas, en 1930 participa en la Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneo que se celebra en el Ateneo de San Sebastián y comienza también a ilustrar portadas de libros y a realizar viñetas para la *Revista de Occidente.*

Al año siguiente participa en la *II Exposición de Artistas Ibéricos,* celebrada en el Casino de San Sebastián y poco después consigue una beca de la Junta para Ampliación de Estudios con el objetivo de realizar estudios de escenografía en París, beca que se le amplió hasta 1932. Durante los meses de estancia en la capital francesa se introduce en el círculo de los surrealistas y la Galerie Pierre le organiza una exposición de óleos

de la serie *Cloacas y campanarios,* ampliamente alabada y visitada por Picasso, Jean Cassou o André Breton quien adquiere su cuadro *Espantapájaros.*

A su regreso de París en 1933, su pintura da un nuevo giro hacia los planteamientos arquitectónicos que ya se habían venido apreciando en su obra, a la búsqueda del orden geométrico en la naturaleza. En este sentido realiza sus series de *Arquitecturas minerales, Arquitecturas vegetales* y sus *Construcciones rurales,* incluyéndola Joaquín Torres García en el Grupo de Arte Constructivo que se presenta en una sala aparte del XVI Salón de Otoño

En este mismo año inicia su labor educativa al obtener una cátedra en el concurso-oposición abierto por el gobierno de la República y se traslada al Instituto de Arévalo como profesora de dibujo libre y composición para alumnos de primaria. En 1934 da también clases en el Instituto Escuela y colabora con la Escuela de Cerámica de Madrid.

Maruja Mallo se había convertido ya en una de las figuras más importantes y significativas del arte de vanguardia y de la Generación del 27 y en febrero de 1936 participó en la exposición de arte contemporáneo español celebrada en el Museo Jeu Paume de París que adquirió una de sus *Verbenas.* En el mes de mayo está presente en la famosa *Exposición Lógicofobista* de Barcelona patrocinada por ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) y el mismo grupo organiza una individual de Maruja en Madrid exponiendo sus *Arquitecturas minerales y vegetales,* los decorados y figurines que había realizado para la ópera *Clavileño* de Rodolfo Halffter, que nunca llegó a estrenarse, así como el óleo *La sorpresa del trigo.*

Al comienzo del verano viaja a Galicia como miembro de las Misiones Pedagógicas y, fatalmente, allí le sorprende el estallido de la guerra civil. Invitada por los Amigos del Arte de Buenos Aires para dar una serie de conferencias, consigue llegar a Lisboa y con la ayuda de su amiga Gabriela Mistral desde allí zarpa hacia la Argentina, a donde llega en febrero de 1937. Se iniciaba así su larga etapa del exilio y el final de la espléndida carrera que le había llevado a las más altas cotas del arte español de vanguardia.

Sin embargo iniciaba una nueva trayectoria ampliamente reconocida viajando por México, Santiago de Chile, Montevideo, Punta del Este y Punta Ballena y retomando su amistad con el poeta Pablo Neruda a quien conocía desde Paris y Madrid. En Argentina inició una serie de siete pinturas titulada *La religión del trabajo* en la que continuaba la estética que había marcado en su última obra realizada en España, *La sorpresa del trigo.* Imágenes de los trabajadores del mar y de la tierra con un sentido épico y una composición constructiva dominada por el rigor geométrico que la acompañará en los años posteriores. Aplicaba las normas de la Sección Áurea que se habían extendido ampliamente a partir de los libros de Matila Ghyka sobre la *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* y *El número de oro.* Con estas mismas reglas realizaría múltiples y maravillosas composiciones inspiradas en conchas, algas marinas, flores y máscaras.

En 1939 la editorial Losada de Buenos Aires publicó su libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* y en 1942 la misma editorial lanzaba la monografía que le dedicó Ramón Gómez de la Serna, *Maruja Mallo, 1928-1942,* enriquecida con textos de la propia artista y que supuso una obra fundamental para el conocimiento de su monumental obra.

Trabajó infatigablemente, hizo exposiciones, viajes, realizó los magníficos murales que decoran el cine Los Ángeles de Buenos Aires y, cuando se instaló el peronismo en Argentina, se trasladó a Nueva York hasta regresar a España en 1962 después de veinticinco años de exilio.

Establecida nuevamente en Madrid volvió a dibujar para la *Revista de Occidente* y con arduo trabajo, fuerza y valentía fue consiguiendo ocupar el destacado lugar que siempre había merecido. Inició la serie *Los moradores del vacío,* un mundo cósmico y sideral poblado por seres extraterrestres y naves espaciales con una inmensa capacidad creadora. Poco a poco fue apareciendo en las exposiciones de la Galería Multitud que, en una meritoria labor, iba desvelando al público lo que durante cuarenta años había permanecido en el olvido. En 1979 la Galería Ruiz Castillo le organizó una exposición y en 1982 se le concedió la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Más tarde llegarían las medallas de la Comunidad de Madrid y de la Xunta de Galicia; en 1992 la galería Guillermo de Osma de Madrid mostró por vez primera sus series de cuadros americanos y en 1993 se organizó la gran antológica de su obra en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago.

Después de una larga enfermedad, que la mantuvo postrada durante años, fallecía en 1995 una de las artistas más importantes y extraordinarias del arte español del siglo veinte. **J. A.**

Aitana Martín

(¿? ALCOY - ¿?)

Se licencia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, obteniendo Matrícula de Honor en Dibujo (Movimiento). Gana, también, el Primer Premio de un curso especial de Grabado en el que se matricula por libre. Guarda recuerdos felices de aquellos años cuando mantenía largas charlas con los compañeros de carrera, intercambiando abiertamente opiniones sobre arte y los secretos de «cocina» de sus respectivas técnicas.

Agradece el magisterio recibido de Genaro Lahuerta o Francisco Lozano, profesores de la Facultad, y muy especialmente a Víctor Manuel Gimeno que le enseñara a indagar.
En Valencia, y porque le gustan los retos, comienza diseñando muebles y haciendo interiorismo. Aitana cuenta con humor que los clientes solían empezar encargándole el cuarto de los niños para el aprovechamiento máximo del espacio; en vista de los resultados que lograba, se atrevían a pedirle que estructurase otros lugares de la casa. En ocasiones, dibuja y realiza modelos de ropa.

En la década de 1980 Aitana llega con su familia a Madrid con la firma intención de seguir trabajando en la pintura. Al enterarse de que en la Fundación Juan March necesitan dibujantes para la revista *Saber leer,* se presenta y la admiten.

Corre el año 1988 y en el número 18 de dicha publicación, Aitana esboza con trazos finos en tinta negra, una escena algo tristona en un bar de la posguerra ilustrando el artículo, «*El cuento de nunca acabar*»[238]. Martínez Cachero, su autor, aprovecha la publicación de una antología del *Cuento español de la posguerra* de Medardo Fraile, (Cátedra 1986), para hacer un repaso a los escritores españoles que han escrito cuentos, lamentando la poca importancia que se da al género en nuestro país.

238/ *Saber leer*, octubre de 1988, número 18, p. 3. Ángeles Maldonado, Francisco Solé, Alfonso Ruano o Arturo Requejo ilustran los textos de: Miguel Querol, Leopoldo Calvo Sotelo, Fernando Morán y Julián Marías.

Un poco más tarde Aitana entra a formar parte del equipo de ilustradores de *ABC,* donde colaboró durante más de diez años, y considera que fue un episodio muy positivo en su vida. Acudía a la redacción un día por semana; le informaban del evento que tenía que ilustrar: «Concierto de la Sinfónica de Berlín dirigido por X», y se ponía a la labor. Tanto en la sede de *ABC* en la calle de Serrano como en la de Juan Ignacio Luca de Tena 7 se disponía de espléndidos archivos documentales y de fotografías. Aitana bajaba a los almacenes, se instruía sobre el tema que debía ilustrar y, ya en su mesa de trabajo, transformaba aquello en un rápido dibujo que acompañaba a la reseña del acontecimiento.

Se inicia dibujando en *Viernes Ocio,* una separata informativa de espectáculos, cafés, libros, eventos musicales y entretenimientos, donde podía desplegar sus capacidades de dibujante en forma variada y divertida.

Ilustra al completo, con ágiles dibujos de fina línea a tinta, la edición del viernes 18 de noviembre de 1988, que se abre con una *Lucia de Lammermoor* clavándose el puñal (la Sutherland, en el Real de Madrid), y en la página opuesta una imagen de Iggy Pop, el revolucionario rockero en gira. A continuación, un compositor zurdo en trance de escribir inspirado por las musas del teatro griego, ocultas tras sus caretas, ilustra *«Creación y representación: Versos y tablas»,* un artículo que resume comentarios de autores sobre la agenda musical madrileña.

Más tarde, fue trasladada a la sección de *ABC* «*Música clásica*», donde iba a desarrollar una prolongada e intensa actividad, ilustrando las críticas de Antonio Fernández Cid y Antonio Gallego, entre otros.

Un número de *Blanco y Negro* dedica a Aitana las páginas centrales de la sección de arte con un cuadernillo a color, titulado *El pintor y su entorno,* reproduciendo varios de sus óleos con figuras femeninas, acompañado del comentario de Laura Revuelta[239]: «En los lienzos de Aitana Martín aparecen mujeres de diluidas facciones, ajenas a cualquier norma estética que difiera de la propia creatividad».

239/ 20 de enero de 1991 (pp. 42-47).

Con la llegada de la era digital, en aquellas oficinas centrales del periódico *ABC* se empezó a reducir la plantilla de colaboradores habituales, y Aitana, aunque con gran pena, decidió marcharse.

Su trabajo en otras áreas sigue dejando huella. De particular interés es su realización del atrezo para las famosas fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy, en las convocatorias de 1972, 2000 y 2014. En el año 2014 Aitana se responsabiliza del conjunto de los ropajes de los protagonistas del evento; de la adquisición específica de los diferentes tejidos en seda natural para las damas, o de encargar su elaboración en telar de madera; para la Favorita, del tocado al estilo de la emperatriz bizantina Teodora y

el corpiño, en silicona para que fuera más ligero que el metal; para los caballeros, de la elaboración de los turbantes y cordones de algodón y chalecos rojos de lana; de contactar con talleres de oficios específicos, como el del sastre de toreros Justo Algaba para los bordados en oro, o el metal para la armadura del capitán, el cristiano vencedor de la batalla de Alcoy en 1276, las gualdrapas de su caballo y la indumentaria del caudillo musulmán y sus respectivos séquitos.

La «Llana» de 2014 es una auténtica revolución que sorprende y entusiasma por su puesta en escena. Así lo refleja la prensa: «El capitán moro, un impacto de otra época; prescinde del carruaje y se presenta ante el pueblo, a pie, con el carácter de antaño».

En otra ocasión la prensa alcoyana anuncia (Vicedo, el 23 de octubre de 2008): «Aitana Martín hará el cartel de las fiestas de 2009 y Francisco Arnaya dirigirá el himno»[240].

La fiesta de Moros y Cristianos se repitió en algunas ocasiones como representación especial para los enfermos del sanatorio de Fontilles; el cartel anunciador del evento en 2004 es de Aitana, que se involucró también en la iniciativa.

240/ Noticia de M. Vicedo en *Información.es*. 23 de octubre de 2008; Francisco Amaya, organista, compositor y dirige el Himno de las fiestas.

Aitana se confiesa persona urbanita y más bien reacia a escapadas campestres, gimnasias o entrenamientos. Ello no impidió que, al dibujar para una revista de golf, la calificaran de «Apasionada del deporte […] la finura y agilidad de sus golfistas revela su serena observación, sus horas junto al *green* para captar la emoción del silencio[241]». Otro tanto le sucedió en su paso por la revista *Escalada,* donde plasma con sus dibujos en color a montañeros trepando por escarpadas laderas; o a propósito de su caballo al galope, la pintura de un arrebatado corcel, resuelta con una enorme mancha que capta el movimiento crucial, eludiendo otros detalles[242].

241/ Emilio Rey en *Handicap*, año II, nº 12, 1 de marzo de 1991, p. 80.

242/ En la revista *Young*..., copiada en *Sistemas abiertos*, año I, nº 6, noviembre de 1991. Hace otras versiones como la del *ABC*, 8 de junio de 1989.

Aitana Martín es dibujante de alma: «El dibujo es la gramática de la pintura; la pintura es libertad, el dibujo es rigor... En la figura hay que buscar, perseguir; la figura cambia, se mueve constantemente, y es justo ahí donde hay que encontrar el germen de caminos nuevos. En el dibujo hay que atreverse, confundirse, repetir[243]». Confiesa que puede pasar horas mirando, con la lupa, los dibujos de Durero, cuya precisión y profundidad admira; o los de Rembrandt, Goya o Picasso, maestros grandiosos para Aitana por la forma directa que tienen para transmitir.

243/ Conversaciones con la artista, febrero-marzo de 2018.

«Los tres eran más que capaces de dibujar de acuerdo con la perfección académica, pero no les interesaba. Con sus trazos intuitivos, rápidos y ágiles, captan algo muy profundo e inexpresable que toca en lo más hondo de nuestros sentimientos cuando contemplamos sus trabajos; jamás nos dejan indiferentes. Ante sus dibujos podemos quedarnos sin respiración, llorar, sentir dolor, asco, divertirnos».

En la conversación mantenida con Aitana, van saliendo temas que revelan su manera personal de trabajar y sus artistas preferidos. Menciona la tinta hindú: «Es menos brillante que la acuarela pero su manera de deslizarse sobre el papel es una aventura, deja unas huellas imprevisibles; es como si mantuviera una conversación con el soporte en la que ambos van creando sin prejuicios»[244].

244/ Aitana ha leído, no recuerda dónde, que Zóbel experimentó ese deslizamiento cuando viajaba en un avión. Dibujaba siempre y, entonces, solo tenía un bolígrafo y lo utilizó; al caer una gota del líquido que estaba bebiendo sobre aquel papel se sorprendió ante el resultado.

En su faceta de pintora Aitana es colorista; admira a Bonnard, «Un artista muy poco reconocido, que desconcierta o encanta, su obra es un regalo delicado para quien sepa mirarla con curiosidad».

A partir de 1972, y hasta 1982 expuso regularmente en la galería Orta de Valencia. En 1980 lo hizo en Sant Jordi, de su Alcoy natal.

En 1984 Ramón Durán presenta su inaugural en Madrid. Con algunas variantes, la muestra viaja a la galería Estil de Valencia y a la Sala Arlanzón (Caja de Ahorros Municipal de Burgos).

En 1988 expone en la galería Arambol de Madrid. Desde sus inicios madrileños llaman la atención dos vertientes de gran potencia en el trabajo de Aitana: su maestría en el dibujo y el colorido que lo desborda.

245/ José Pérez Guerra, *Cinco días*, 17 de diciembre de 1988. p. 115.

246/ Con el título «Apoteosis del color», Javier Rubio (*ABC*, núm. 27.478, 17 enero de 1991, p.148), comenta la exposición, calificando el trabajo de Aitana de colorista y «pudiéndose tildar de "pop" si no fuera por la manera como descuidada que muestra la pintora en sus obras».

247/ *El Universal*. El gran diario de México, le dedica un comentario el 14 de julio de 1994.

«[Una artista] con un dibujo riguroso aunque solo esté en el gesto o en una línea tan definitiva como definidora que fija y envuelve. Y otra Aitana en la pintura, realizada de modo más desenfadado... Óleos que plasman como en un cartel modas y modos, acciones y actitudes, animación y coloración[245]».

En la galería madrileña Kreisler expone regularmente a partir de 1991[246]; Kreisler presenta también su obra en Londres (1991), Barcelona (1992), Acapulco (México) y Ciudad de México (1994)[247], Nueva York (1995).

Hay un tema que ocupa gran parte del trabajo de Aitana «Las mujeres son el modelo que prefiere; sus cuerpos ornamentados con colores puros y cálidos, plasmados como seres en reposo inestable y ansias de movimiento […] Estas espléndidas mujeres que desconocen que tiene que morirse», dice Carlos García-Osuna[248].

Algo así sucede con su atrevida versión de la *Virgen de los lirios*, patrona de Alcoy, glosada por el escritor alcoyano Adrián Miró[249], a la que presenta al mismo nivel icónico que a las otras damas de poderosa presencia, pintadas al temple envueltas en nimbos de color.

Sus pinturas crean la ilusión de un mundo en el que se funden figura y fondo, desinteresándose de la aspiración renacentista. «Muchos de los trasfondos de Aitana Martín no tienen profundidad. Sus pinturas sin perspectiva […] cohabitan en el mismo plano[250]».

En 1999 expone en el Palacio de Congresos de Madrid. La obra, un conjunto de bodegones y mujeres, merece un laudatorio comentario de Javier Díaz Guardiola: «La pintura de Aitana va más allá: es la poesía que emborracha con el aroma de su ejecución. Y quizá su origen mediterráneo tenga la "culpa" de todo[251]». En 2001, expone en Las Aulas, diputación de Castellón. En 2003 en la galería Puchol, Valencia[252]. En 2004 en la galería Sen, Madrid.

En 2005, su obra puede verse fuera de España: en Artenim (Nimes), Canterbury Art Fair (Reino Unido) y Holland Art Fair.

En 2008 es importante la Exposición individual organizada por la CAM en Alcoy, Alicante y Benidorm. **M. G. O.**

248/ En *Tiempo*, 31 de enero de 1994, núm. 613.

249/ En la revista *Lilia*, que edita el mes de septiembre la Archicofradía de la Virgen de los Lirios de Alcoy; este de 1999, p. 115. «La virgen alcoyana se nos aparece con cara de niña […] con unos ojos de un verde inquietante y un pelo rubio que el pincel de Aitana convierte en un desbordamiento apasionado de manchas de color […]. Esta Virgen puede ser tan nuestra […] como lo fue en su momento la Inmaculada originaria", la de José Esteve del s XVIII. Destruida en la guerra civil. Las dos tallas –la Virgen y S. Felipe Neri, que forman el conjunto– fueron rehechas por Enrique Galarza.

250/ Noah Charney. Interesante texto en el catálogo de la exposición «Aitana Martín». CAM, 2008, pp. 14-16.

251/ *ABC Cultural,* núm. 371, 7 de enero de 1999.

252/ Reseña de Rafa Soria Domínguez, *Diario de Valencia*, 6 de enero de 2003.

Ana Muñoz Reyes

(MADRID, 1947)

Ana Muñoz cursó estudios en las escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid de las calles de la Palma y Marqués de Cubas, particularmente en diseño de muebles, moda y modelado. Ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en 1969, en una época muy marcada por el prestigio de Antonio López, que de 1965 a 1969 enseñó en la cátedra de Preparatorio de Colorido, aunque no fue su profesor. Ana tuvo otros maestros: Agustín Úbeda en la pintura y en el dibujo Francisco Echauz[253], que le dio Matrícula de Honor en Dibujo al final de su carrera, en 1973. Por aquel entonces en los cursos y cenáculos de la Escuela gozaban de alta estima la figuración de Cristóbal Toral o Eduardo Naranjo y la vertiente expresionista de Antonio Guijarro y del propio Agustín Úbeda. Tras finalizar sus estudios superiores, Ana Muñoz viajó por Francia e Italia para conocer su patrimonio artístico y las pinacotecas italianas y francesas.

En 1978, con el lienzo *Maternidad* obtiene el Primer Premio en la V Convocatoria Nacional de *Blanco y Negro*[254], dotado con doscientas cincuenta mil pesetas, que la catapulta a la fama.

Ganadores del mismo premio habían sido Cristóbal Toral en la primera edición (1970), Evaristo Guerra en la segunda (1972), Florencio Galindo en la tercera (1974) y Gustavo Carbo Berthold en la cuarta (1976).

Antonio Manuel Campoy[255], seguidor de la trayectoria de Ana Muñoz, tiene para su pintura palabras elogiosas en el *ABC* del 3 de diciembre de 1978.

Es seleccionada para representar a España en la exposición colectiva *Realismo Español* de 1980, que se iba a celebrar en el Museo Pushkin de Moscú y que tras diversos contratiempos fue cancelada.

En 1981 gana el Primer Premio de la Dirección General de Bellas Artes en la *VI Bienal de Pintura Ciudad de Zamora*.

253/ Francisco Echauz (Madrid, 1927 - 2011) fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y ganó por oposición la cátedra de Dibujo al Natural. Luego pasó un tiempo en la Academia de España en Roma. A partir de 1978 fue catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

254/ Ciento cincuenta y nueve cuadros fueron aceptados a concurso de los más de seiscientos presentados. Las obras se expusieron en el Centro Cultural de la Villa de Madrid a partir del 12 de abril, presidiendo la inauguración el entonces Ministro de Cultura, Pío Cabanillas. El jurado, presidido por José Camón Aznar, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte, estaba formado por los críticos Elena Flores, de *El Alcázar*; Ángel Marsá, de *El Correo Catalán*; Antonio Cobos, de *Ya*; Manuel Augusto García Viñolas, de *Pueblo*; José de Castro Arines, de *Informaciones*; Enrique Azcoaga, Secretario General de la Asociación Española de Críticos de Arte; Miguel Logroño, de *Diario 16*; Francisco Prados de la Plaza, de TVE; Ramón Sáez, de *Arriba*; José María Bernáldez, de *El Imparcial*; Manuel Olmedo, de *ABC Sevilla*; Javier Rubio, de *Blanco y Negro*; Gustavo Carbó, *IV Premio Blanco y Negro*; A. M. Campoy como secretario, y Rafael Santos Torroella, de *El Noticiero Universal.*

255/ A. M. Campoy (Cuevas de Almazora 1924 - Madrid, 1993),

Primer Premio Nacional de Pintura María Blanchard en 1983, organizado por Galerías Preciados[256]. En la convocatoria inaugural de dicha iniciativa, cuando se llamaba Salón de Pintura Femenina de Galerías Preciados, Ana había obtenido mención de honor. El mismo año, en una breve e interesante entrevista, J. A. Gundín[257] le pregunta cuál es la clave de su trabajo, a lo que Ana responde: «Solo sentir lo que pinto». Continúa declarando que de su estilo destaca el gusto por el detalle, por lo que parece insignificante. Es consciente de que va "a contracorriente de las formas actuales, que son frías, excesivamente pensadas. Una obra de arte no es una técnica o unos brochazos. Es expresión y comunicación, sobre todo».

1987: Medalla de Honor del Concurso Internacional BMW. El primer premio de pintura es para Agustín Úbeda, que había sido su profesor. Una de las dos obras que se exponen en esta ocasión es una visión arquitectónica entre real y soñada, con la que Ana cumplió un encargo de felicitación para la Navidad de 1989.

En 1991 participa en la exposición *Homenaje Nacional a Camilo José Cela,* organizada por el Ayuntamiento de Madrid en el Centro Conde Duque, con motivo de haberle sido concedido el Premio Nobel de Literatura.

Primer Premio en la Exposición Animalista de la Academia Libre de Artes y Letras de San Antón, celebrada en el Centro Cultural Nicolás Salmerón[258] en 2013.

En 2017 participa en el *LXXXIV Salón de Otoño* de la Asociación Española de Pintores y Escultores (AEPE)[259], en la Casa de Vacas del Parque del Retiro. Con anterioridad a esas fechas y después, Ana Muñoz participa en 2017 en exposiciones itinerantes en diversos centros culturales. Forma parte del grupo 20 Pintores Unidos por la Acuarela, iniciativa creada y dirigida por Pablo Reviriego[260], que organiza bienales para difundir esa técnica.

El año siguiente su obra es seleccionada para el *LIII Premio Reina Sofía de Pintura y Escultura,* organizado por la AEPE, y para la IV Bienal de la Acuarela. A su pertenencia a la AEPE se suma el apoyo a AVATARTE, el «proyecto en defensa del arte figurativo y realista» que dirigen José María Madrid y Antonio Calderón.

miembro de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y de otras instituciones relevantes, galardonado con el Premio Nacional de la Crítica de Arte y con el de Radiodifusión y Televisión; condecorado con la Medalla del Mérito en las Bellas Artes.

256/ Javier Rubio comenta: «Cincuenta y dos cuadros figuran en esta muestra nacional seleccionados entre 3.488 [...] Pocas concursantes han elegido caminos o experiencias no figurativas...Y de entre ellas la madrileña Ana María Muñoz Reyes... ahora, con *Elena y su muñeco*, obtuvo el primer premio de 500.000 pesetas. El cuadro es un bello ejemplo de un hiperrealismo delicado y poético», *ABC*, 29 de mayo de 1983.

257/ J. A. Gundín, «Los nombres del 2000. Ana Muñoz. Detalles, paraíso y melancolía», *ABC Cultural*, 28 de mayo de 1983, p. 60.

258/ La Academia Libre de Artes y Letras se constituyó en 1982 por iniciativa de Antonio Manuel Campoy. Celebraron exposiciones anuales, dedicadas al arte animalista, en salas institucionales y centros de cultura.

259/ Institución fundamental en la historia de las Bellas Artes en España, fundada (como APE) en 1910. Véase www.apintoresyescultores.es

260/ Pablo Reviriego (Santa María del Berrocal, Ávila). Socio de honor de la AEDA (Asociación española de Acuarelistas). Mercedes Ballesteros ayuda en la promoción de la iniciativa.

Ana Muñoz es dibujante y pintora. No se considera propiamente una ilustradora aunque suele prestar generosamente imágenes de sus cuadros para iluminar cuentos u otro tipo de textos que escriban sus amigos.

Su personalidad y trayectoria como artista que coexiste con las corrientes abstraccionistas tiende a una pintura que se podría calificar de contemplativa y manifiesta un notable virtuosismo en la factura. En sus obras trata de tejer vínculos entre lo natural reconocible y lo maravilloso, para hacer surgir una realidad transfigurada. Estuvo casada con un pintor veintiséis años y declara que, aunque nunca dejó de pintar, su prioridad en esa época siempre fueron sus tres hijos. Ana Muñoz tiene una vocación muy arraigada y pinta porque es su vida: «No puedo vivir sin pintar y no puedo pintar sin vender. Pero la venta no es mi responsabilidad, es la del galerista que debe gestionarla». Piensa que cuando salió al mundo, tras finalizar su carrera, la figuración vivía un momento de importancia gracias a la valentía de Antonio López, y que la pintura que ella hacía cayó en gracia. Es una persona serena, de carácter firme; no vive condicionada por la opinión de los influyentes, sino que mira hacia dentro y sigue su instinto.

Su temática principal es la mujer, con frecuencia inmersa en paisajes. El campo de Castilla, con su aire limpio y frío, la llena de energía.

«Cuando muestro mi trabajo lo único que pretendo es que el observador se llene de sensaciones positivas, como son la ternura, la delicadeza y, al margen de la pura técnica, el misterio que hay más allá del mundo físico y del deseo estético para manifestarme.

»A través de la figura, el paisaje o el mar trato de, en este mundo cada vez más deshumanizado, apartar las barreras físicas para que aparezcan la atmósfera y el romanticismo, los sueños, lo idílico (donde no existe el tiempo) y la paz interior.

»Intento reflejar lo trascendente de la sencillez de lo cotidiano a través de mi temática y, con la imaginación, mezclo poéticamente los deseos de escapar a otros espacios más sutiles e ir al encuentro de otras realidades más íntimas. Me interesa sentirme libre y hacer lo que siento, sin imposiciones de modas estéticas o comerciales[261]».

Su técnica de óleo, cargada de sabiduría, demuestra que el tiempo empleado en un cuadro es importante. Ante todo hay que tener en la mente lo que se quiere pintar. El proceso empieza por preparar la superficie del lienzo con *gesso* hecho por ella misma. Encima extiende la imprimación o base, una capa de pintura en tonos tierra que aplica generalmente con esponja, yendo siempre del oscuro

261/ *Entre la realidad y los sueños*, texto de Ana Muñoz Reyes escrito para una exposición en Pozuelo en 2017.

al claro. Sobre la base dibuja las figuras con lápiz negro, y aplica con pincel grueso las manchas de color que tapan el color tierra, según lo requiera la estructura proyectada pero sin entrar aún en el detalle; después va configurando el conjunto y marcándolo con pinceles finos. Cuando considera que el cuadro está ya planteado, corrige lo que haga falta y termina con varias capas de veladuras.

Amante de la música, Ana Muñoz está casada con un tenor. Juntos cantan en un coro, el Grupo Lírico Rubato, fundado en 1995 y cuyo repertorio fundamental es la zarzuela. **M. G. O.**

María Nueve-Iglesias Serna

(CASTELLÓN, 1886 - 1968)

Hija del militar Luis Nueve-Iglesias López y de Luisa Serna Sebastián, hacia los dieciséis años de edad quedó huérfana de padre. Se formó en el estudio del castellonense Vicente Castell Doménech, pintor de estilo costumbrista que fue el más señalado artista de la región.

Mujer valiente y avanzada aprendió también idiomas y decidió ganarse la vida por sí misma gracias a su trabajo de artista, asunto bastante complicado en aquella época y, en 1918 presenta un dibujo en la revista *Blanco y Negro* titulado *Mirando a lo lejos,* que se publica como portada el 1 de septiembre.

Alternando su residencia entre Castellón y Madrid, durante muchos años debió conseguir su sustento vendiendo copias de los grandes maestros que realizaba en el Museo del Prado. Entre los años 1920 y 1929 pintó más de sesenta copias de artistas, especialmente Velázquez, Goya, Rubens, Tiziano, Veronés, Ribera, Murillo o El Greco. Esta actividad, además de reportarle ganancias, le proporcionó un gran dominio de la técnica y un aprendizaje de gran envergadura.

Inscrita en la Asociación de Española de Pintores y Escultores (AEPE), participó en los *Salones de Otoño* que organizaba esta institución y expuso en los de 1925, 1927, 1932 y 1933 presentando en este último tres obras: *Paisaje de Castellón de la Plana, Chiquillos* y *El abuelo,* que merecieron ser reseñadas en los periódicos que comentaron el evento. En 1935 volvió al *Salón de Otoño* y también a la *Exposición Nacional de Bellas Artes.*

En 1925 había participado también en una exposición de arte español en México que, auspiciada por la AEPE, organizaba Miguel Sierra Escudero y en 1937 estuvo también presente en la exposición que pudo verse en la Casa Guastarola de Ciudad de México con obras que viajaron desde Valencia.

Hasta después de la guerra civil no volvemos a tener noticias de María pero sí sabemos que hacia 1940 estaba ya definitivamente instalada en Castellón donde se había hecho una pintora de gran renombre. En 1944 sería la primera mujer que expuso en Castellón, en las salas del Círculo Antiguo y Cultural pero, a pesar de su fama y del reconocimiento que gozó en su ciudad natal, prácticamente no volvió a exponer. Fundamentalmente se dedicó a su trabajo en el que destacaban bodegones, paisajes, retratos y obras religiosas de gran formato que conseguía vender a muy buenos precios. Montó también una academia de pintura en la que se formaron muchos artistas castellonenses y en la que, además, impartía clases de idiomas. Prueba de su buen hacer y de la estima que consiguió en 1958 se celebró una *Exposición de Artistas Noveles,* en los salones de la Caja de Ahorros, como homenaje a su profesora María Nueve-Iglesias.

Sin duda fue una mujer de gran empuje y valentía que tuvo la fuerza de imponerse ella sola en un mundo dominado por los hombres. **J. A.**

Maryan (María de los Ángeles) Ribas Sicilia

(ZARAGOZA, 1925)

Hija del notable ilustrador Federico Ribas Montenegro y de la actriz de variedades Mercedes Sicilia, nace en Zaragoza y es bautizada en la Seo. Se forma artísticamente en Argentina y Madrid.

Durante su juventud en Argentina, donde la familia Ribas reside entre 1936 y 1949, Maryan colabora en la ilustración de revistas como *Para Ti, Atlántida, Hogar, Vosotras* o *Estampa.* Ya en España trabaja para *ABC* durante alrededor de ocho años y es solicitada para otras publicaciones, como *Mujer: Revista del mundo y de la moda, Arte Comercial, Astra, Costura, Textil, Chicas, Diez Minutos* o *Gran Mundo,* y por editoriales como Aguilar o Cid. Casada con el pintor Rafael Amézaga Gómez[262] colabora con él ocasionalmente.

262/ Rafael Amézaga (Madrid, 1928 - 1997). Pintor con estudios en Artes y Oficios, expone a lo largo de su vida en diferentes galerías con críticas elogiosas. Carlos García Osuna, en su primera exposición

La década de 1950 le depara sus primeros éxitos profesionales de relieve, al tomar parte en los certámenes de dibujo para la Alta Costura que convoca el Sindicato Nacional Textil: Maryan obtiene premios en 1953, 1954[263] y 1956[264].

Por las mismas fechas realiza anuncios publicitarios para la marca de perfumes Gal (toda la línea de jabones y colonias Heno de Pravia), y también para El Corte Inglés, por ejemplo en la campaña de Moda Otoño-Invierno 1965-1957. En el campo de la literatura infantil y juvenil ilustra en 1957 la obra de Pedro Collado *Tanijua, el guerrero,* para la editorial del propio autor, y en 1958 el libro *Juegos para todos* de Carola Soler para Aguilar y la portada de la novela *Detrás está la vida*, de Luisa Alberca.

Entretanto ha empezado a exponer individualmente, por ejemplo en la Sala Abril de Madrid, en 1953 y de nuevo en febrero de 1958.
En 1957 recibe un premio en el II Salón del Dibujo[265]. Entre 1958 y 1959 ilustra toda una serie de relatos para la edición sevillana de *ABC*: *El perro,* de José Tamames Escobar[266]; *La llama apagada*, de Antonio Mira[267]; *El precio de la aventura,* de José Vicente Puente[268]; *El relato de Mr. Strenberry,* de J. B. Priestley[269] y *El cuarto Rey Mago,* de Felipe Ximénez de Sandoval[270]. En el otoño de 1959 expone sus dibujos en el Salón Los Madrazo de Madrid.

En febrero de 1960 presenta una importante exposición en el Círculo Mercantil e Industrial de Zaragoza, ubicado en la antigua casa-palacio de Juan de Coloma. El crítico de arte García Gil comenta la muestra, integrada por una treintena de obras, en el *Heraldo de Aragón*[271], clasificándolas en tres grupos: entre los óleos resalta *Madre gitana*; el grupo compuesto por dibujos y guaches lo considera «amable, grato, bien realizado y sin complicaciones» por voluntad de la propia artista; el tercer bloque, formado por paisajes, suscita todo su entusiasmo: es «el de mayor atractivo y está realizado con vigor», dice el crítico, destacando el cuadro *Halando el arte* o las vistas de París. Dos días antes el mismo periódico había publicado una entrevista con Maryan Ribas, firmada por Doñate bajo el título *Un tema, una pregunta y cinco respuestas*[272]. Sobre la diferencia entre la pintura en Argentina y España, Maryan opina que en Argentina van más por lo moderno y conceptual y aquí se parte generalmente de lo clásico. No duda en la segunda pregunta: su tema preferido son las marinas, como lo había sido para su padre, y junto a ellas el retrato en tono menor. El color es lo que más le importa en su trabajo, sea cual fuere la temática; y, afinando, declara que su técnica preferida es el

póstuma, califica sus últimos trabajos como «la reflexión del universo de un pintor a caballo entre lo quevedesco y El Bosco»*; ABC de las Artes,* 6 de marzo de 1998, p. 6. Amézaga también colaboró con la productora cinematográfica de Samuel Bronston.

263/ *La Vanguardia Española,* 25 noviembre de 1954, p. 7, «Premios del II Salón de Dibujo para Alta Costura».

264/ *La Vanguardia Española,* 20 de mayo de 1956, p. 11, «Clausura del Salón de Dibujos para Alta Costura».

265/ Es uno de los seis galardones instituidos por empresas privadas; los otros artistas premiados son Alfredo Tienda, Alfredo Guijarro, Rafael Munoa, Manuel Ortiz Valiente y Carlos Masberger, *ABC Cultural*, 14 de abril de 1957.

266/ *ABC Sevilla,* 24 de abril de 1958, p. 20.

267/ *ABC Sevilla,* 15 de noviembre de 1959, p. 59.

268/ *ABC Sevilla,* 2 de marzo de 1958, pp. 9-11.

269/ *ABC Sevilla,* 17 de agosto de 1958, pp. 5-10.

270/ *ABC Sevilla,* 4 de enero de 1959. pp. 13-18.

271/ *Heraldo de Aragón,* 4 de febrero de 1960, p. 5.

272/ *Heraldo de Aragón,* 2 de febrero de 1960, p. 5.

temple. Por último se aborda lo económico; Maryan afirma que la ilustración le resulta más ventajosa porque brinda un amplio campo de trabajo en periódicos, revistas, libros o publicidad, aunque esa producción comercial le ocupa muchas horas al día. En la pintura, cinco mil pesetas ha costado el cuadro más caro que ha vendido, unos veleros en alta mar. «No soy artista de coro, deseo adquirir verdadera personalidad y darme a conocer. No sueño en el dinero más que en la gloria».

En 1960 y 1961 sigue ilustrando textos de novelas breves para *ABC*: el de Concha Linares Becerra *La más bella de Francia*[273], por ejemplo; el de Mariano Daranas *Una Colombina para Pierrot*[274], o el de José María Souvirón *La busca y el encuentro*[275].

En 1962 hace su primera individual en Barcelona, en la Sala Rovira. Juan Cortés comenta en *La Vanguardia* «La elegante exposición de Maryan Ribas»: «Una sólida preparación dibujística transpira su obra […] especialmente en los temas de carácter ilustrativo […] donde las graciosas figuras de bailarinas y otras efigies de mujeres encuentran en el ágil toque del guache, que esta pintora maneja con exquisita justeza, una interpretación que las sabe poner en valor». Junto a ellas, paisajes parisinos y de la Costa Azul, «de dicción más poética y luminosa»[276]. Dentro del mismo año expone en la Asociación de Artistas de La Coruña[277], donde repetirá diez años después; pero antes, en 1963, en la coruñesa Sala Imperio.

En 1964 la editorial Códex convocó un concurso de ilustradores para escoger a un pequeño equipo que ilustrara una nueva edición del *Quijote*. Maryan Ribas se presentó, como también se presentó Rafael Amézaga, que obtuvo el primer premio[278]. Maryan no consiguió ningún galardón, pero sí participó en la ilustración del Quijote de Códex, que vio la luz en cinco volúmenes al año siguiente; y, lo que quizá sea más notable, los dos dibujos originales de 52 x 90 cm con los que concurrió al certamen, *Don Quijote y los molinos* y *Don Quijote en Barcelona con los condes*, fueron escogidos por el Instituto de Cultura Hispánica, junto con otros veintidós, para una exposición itinerante que visitó Nueva York y distintas capitales de América Latina entre 1965 y 1970. Hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de España[279].

Y del *Quijote* al cine: en la segunda mitad de los años sesenta Maryan Ribas añade una vertiente inédita a su carrera diseñando el vestuario de las películas *Pampa salvaje (*1966, Hugo Fregonese), *El fantástico mundo del doctor Coppelius* (1966, Ted Kneeland), *Hamelín* (1969, Luis María Delgado) y *Cañones para Córdoba*

273/ *ABC Sevilla,* 26 de junio de 1960, pp. 13-18.

274/ *ABC Sevilla,* 31 de julio de 1960, p. 29.

275/ *ABC,* 12 de febrero de 1961, p. 61.

276/ *La Vanguardia*, 18 de mayo de 1962, p. 28, anuncio de la inauguración. Juan Cortés en *La Vanguardia,* 7 de junio de 1962, p. 6.

277/ Fundada en 1934, tuvo su sede en la calle Riego del Agua de La Coruña hasta 2015, cuando por motivos económicos se trasladó a la calle Franja.

278/ *ABC*, 2 de julio de 1964, p. 54.

279/ Véase el catálogo de la exposición *Colecciones cervantinas,* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2016, p. 179. Los autores de los otros dibujos seleccionados eran Rafael Amézaga, Fermín H. Garbayo, Miguel Díaz Orts, Oscar Estruga, Roberto J. Páez y Francisco Echauz.

(1970, Paul Wendkos). En 1972 Maryan Ribas está presente en la *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo,* y Raúl Chávarri, en su libro *Nuevos maestros de la pintura española*, donde aborda lo que califica de una «proliferación de personalidades en todas las tendencias, modalidades y aspectos», la sitúa «en el territorio plástico que oscila entre el realismo de vanguardia y el ingenuismo»[280]. La lista de sus exposiciones individuales en esta época es la de una figura absolutamente consolidada: Madrid en 1964 (Afrodisio Aguado), 1967 (Sala Marco Polo, comentada por Campoy[281]), 1970 (*Paisajes* en la Sala Macarrón), 1972 (Macarrón), 1973 (Galería Heller), 1975 (Galería Heller), 1976 (Marco Polo: «un trabajo de factura sólida que la sitúa como merece en el panorama artístico, y que representa un mundo cercano al llamado realismo mágico»[282]), 1979 (Macarrón, con «Álbum de una familia inexistente, más allá del sueño y la vigilancia»[283]); La Coruña en 1971 (mereciendo una reseña de José Luis Bugallal[284] que resalta el cambio tanto en la temática tratada como en el procedimiento y la técnica que evidencia la tercera exposición de Maryan en esta ciudad); Valencia en 1972 (Sala Garbi).

En 1975 es artista invitada en la *V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes,* organizada por el Consejo Superior del Deporte, y a finales de los años setenta su nombre acaba de traspasar las fronteras con la invitación a dos sobresalientes eventos de alcance europeo: las exposiciones *Fantastike realisme Spanien*, en Finlandia, y *Arte Español*, en Alemania (Hannover y Koben-Berg) y Austria (Viena).

Maryan Ribas todavía se prodiga a lo largo de toda la década de 1980. En 1981 contribuye a *El Mundo Infantil y Mágico,* en la galería Espalter de Madrid; en 1982 expone individualmente en la Sala Pinacoteca (Edaf),también en Madrid; en 1983, en la Caja de Ahorros de Talavera de la Reina[285] y en Caja Vigo; en 1984 el Instituto Hispano-Árabe de Cultura lleva una selección de su arte a la ciudad de El Cairo.

Recordemos, finalmente, su presencia en cuatro exposiciones colectivas: la de la galería Guadalart de Guadalajara en 1982[286]; en 1986: *Cuatro Pintores*, en la galería Sadartys[287] y *La Mujer en el Arte Español,* en la Caja de Ahorros de León[288]; y, en diciembre de 1987 y enero de 1988, *Pintores contemporáneos,* organizada por la Asociación de la Prensa de Madrid en la Sala de Cultura de la céntrica Plaza del Callao. **M. G. O.**

280/ Raúl Chávarri, *Nuevos maestros de la pintura española (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica*, 1972), habla de Maryan Ribas en el capítulo IV, «Nuevas figuras de la pintura española», pp. 61 y 74, repr. en p. 64.

281/ *ABC,* 2 de mayo de 1967, p. 29.

282/ *ABC,* 20 de noviembre de 1976, p. 94.

283/ Javier Rubio en *ABC*, *Noticias Breves:* «Lo fantástico», p. 17.

284/ *ABC,* 26 de agosto de 1971, p. 28.

285/ *ABC, Noticiero de las Artes*, 6 de febrero de 1983, p. 99.

286/ *La Prensa Alcarreña*, año II, núm. 338 (24 de noviembre de 1982), p. 16.

287/ Mencionada por Lorente en el *ABC* del 21 de febrero de 1986, p. 67.

288/ *ABC*, 12 de junio de 1986, p. 20. Exponen también: María Antonia Dans, Menchu Gal, Delhy Tejero [presentes en esta exposición], Pilar Aranda, Celia Canals y otras más de cuarenta artistas.

Josefa Sagañoles Martell

(LÉRIDA, 1890 - BARCELONA, 1982)

Nacida en el seno de una familia de la burguesía acomodada, hija del abogado y político liberal Francesc Sagañoles Reig y de Teresa Martell Pallerol, Pepita Sagañoles recibió la cuidada educación que se suponía para una joven de su condición. Destacó por su facilidad para el estudio de idiomas y, especialmente, por sus dotes para el dibujo y la pintura, de manera que ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona estudiando con el profesor José Mongrell. Mongrell, pintor valenciano afincado en la Ciudad Condal, había sido discípulo de Ignacio Pinazo y de Joaquín Sorolla y realizaba una pintura colorista inclinada, especialmente, al retrato y a los temas costumbristas.

Con este aprendizaje previo, en 1916 acude a la academia que el famoso dibujante, ilustrador y caricaturista, Joaquín Xaudaró había abierto en Lérida. Pronto se convirtió en discípula aventajadísima del maestro hasta el punto de que, en ocasiones, podían llegar a confundirse los dibujos del maestro y la alumna. Xaudaró, magnífico intérprete de la vida moderna, con un punto satírico y crítico pero enormemente elegante, era un asiduo participante en exposiciones y uno de los impulsores de los *Salones de Humoristas.* Así, durante unos años, la presencia de Pepita Sagañoles en esta cita anual de los más significados dibujantes se hizo habitual, concurriendo a los de 1917, 1918, 1919, 1920 y 1922 en Madrid y también al *II Salón de Humoristas* de Barcelona, en julio de 1918.

En el Salón de Madrid de 1918 el eminente crítico José Francés ya se hacía eco de la presencia de Sagañoles quien presentaba tres dibujos, *La viudita, La morena del mantón* y *El chiquitín de la casa.* Este último aparecía reproducido en el diario *Mercurio* de Barcelona representando a una alegre muchacha que, tumbada en un sofá, juguetea con un gato. Es, como las demás, una escena de costumbres con un trazado muy limpio y bien delineado que hace destacar la figura sobre un fondo neutro alejado de complicaciones decorativas.

Con motivo del Salón de 1919 la revista *La Esfera* reproduce el dibujo *La santera,* en una línea mucho más realista, representando a una anciana campesina con un paisaje de fondo. En esta ocasión José Francés vuelve a ocuparse de Pepita Sagañoles aludiendo al realismo y la sencillez de la composición.

En ese mismo año la revista *Blanco y Negro* publica dos portadas con sendos dibujos de la autora. En el mes de abril una joven con peineta y mantilla cubre su rostro con un abanico y de su mano cuelga un rosario. Sin duda una imagen muy tópica de la mujer española en Semana Santa pero en la que destacan dos grandes ojos silueteados en negro que vienen a ser como una seña de identidad en la obra de Pepita Sagañoles. Unos meses más tarde, en noviembre, la portada de *Blanco y Negro* vuelve a mostrar un rostro de mujer con esos mismos ojos pero ha habido un cambio sustancial. En esta ocasión el título es *A siete bajo cero* y la que parece la misma joven, con esos grandes ojos silueteados, se nos muestra sobre un paisaje nevado tocada con un moderno sombrero de pieles en una imagen llena de gracia, sensibilidad y un brillante colorido. El dibujo, muy en tono modernista, evidencia una clara influencia del «japonismo» tan de moda desde años atrás, en esas líneas que definen claramente los contornos y en una determinada utilización de la perspectiva muy plana.

Probablemente animada por sus éxitos de crítica y buscando abrirse un camino en su profesión, se presenta a la *Exposici*ón de portadas para la revista «*Nuevo Mundo*», mereciendo también la atención de la prensa. Aunque una sociedad tan poco dada a considerar el trabajo de las mujeres más allá de una mera distracción de señoritas ilustradas siguiera considerándola como una émula de su maestro Xaudaró, lo cierto es que su obra estada dotada de un gran talento.

José Francés, sin embargo, siempre la mencionó en sus críticas como una de las más significadas ilustradoras de su época. En abril de 1922, al hacer su reseña del *Salón de los Humoristas,* dedica gran consideración hacia las mujeres que concurren a la exposición y destaca la labor de Sagañoles señalando que «rivaliza ya, en meritísima fraternidad» con su maestro.

Desgraciadamente, la posición social de la mujer en aquellos momentos confinó a Pepita Sagañoles a la tarea de esposa, madre y ama de casa, privándonos de una carrera que hubiera podido llegar mucho más lejos. Vivió entre Barcelona, Madrid y Lérida dedicada al cuidado familiar y actividades sociales de la ciudad y solamente podemos encontrar una nueva mención a su trabajo al participar en 1944 en una exposición del Instituto de Estudios Ilerdenses con motivo de la inauguración de su Sección de Bellas Artes.

Afortunadamente tuvo una merecida recuperación, en el año 2003, en una exposición antológica organizada por el Círculo de Bellas Artes de Lérida. **J. A.**

Josefina Santonja Rosales

(MADRID, 1903 – 1985)

Nieta del célebre pintor Eduardo Rosales era hija de la pintora Carlota Rosales y del músico Miguel Santonja. Su madre, Carlota, prácticamente no había conocido al padre, quien murió poco después de su nacimiento, pero heredó un talento artístico que se fue transmitiendo a varias generaciones posteriores.

Eduardo Santonja Rosales, su hermano, dedicó su vida a la pintura con cierto éxito en su época sobre todo en el campo de la ilustración, como queda patente en los dibujos que se guardan en la Colección ABC. Sin embargo Josefina quedó fuera del mundo artístico trabajando como auxiliar administrativa en el Ministerio de la Marina desde 1933 hasta su jubilación.

Sin duda fue una pena que esta artista se frustrara pues era una muy buena dibujante. Solamente conocemos el dibujo que exponemos, *La dama y el galgo* de 1924, que manifiesta una extraordinaria finura y delicadeza y que entronca con el gusto *art déco* del momento, así como un cierto aire romántico de épocas anteriores. Comparándolo con decenas de ilustraciones en revistas francesas coetáneas, donde estuvo de moda ese modelo de mujer elegante paseando con su estilizado galgo, el dibujo de Josefina Santonja merecería estar entre los más sobresalientes. **J. A.**

Teófila Sasiaín Martínez

(LA CORUÑA, ¿? – *CA.*1978)

Se tiene constancia de que en 1953 Teófila Sasiaín era profesora de dibujo en el Instituto de Betanzos (uno de los primeros Institutos Laborales de Galicia, actualmente Instituto Francisco Aguiar) porque en el año 2002 se celebra la conmemoración del cincuenta aniversario de la fundación de dicho Instituto y en ella se le rinde homenaje. En la comida de confraternidad, organizada por los alumnos de la primera promoción, la profesora María del Carmen González Madrid recuerda muy especialmente a su compañera Teófila Martínez Sasiaín, «que me legó un excepcional retrato de mi hijo, todavía de once meses, pintado al óleo y encuadrado en un hermoso paisaje romántico. Abandonada por todos, aquella admi-

rable y exaltada pintora, a la que acogí muchas veces en mi casa, murió en un centro psiquiátrico sin el amparo y el cariño de su propia familia»[289].

La Voz de Galicia del 25 abril de 1936 presenta en primera página una fotografía de la artista: «hermosa e inteligente señorita, hábil dibujante y alumna aventajada del profesor y académico de Bellas Artes D. Mariano Izquierdo Vivas[290], que es autora de un excelente dibujo a lápiz -un buen retrato, muy bien de parecido y de correcta ejecución- que estos días se exhibe en el escaparate de la Papelería Lombardero. Felicitamos a la bella autora, hermana de nuestro querido y diligente corresponsal en Monforte, D. Francisco Sasiaín, y aplaudimos las evidentes y notables condiciones que reúne para el cultivo del arte».

El 20 de abril de 1939 el mismo periódico presenta fotografiado el cuadro de Teófila Sasiaín *Tarde de toros*.

En 1940 Teófila obtiene el premio de asistencia, mérito que consta en la Memoria del Curso 1939-1940, redactada por D. Mariano Izquierdo Vivas, Director de la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña[291].

El año siguiente, en julio, se celebra la *Gran Exposición Regional de Bellas Artes y Artes Decorativas,* organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Santiago de Compostela. En el catálogo de la muestra aparece, con el núm. 89 de los artistas participantes, «Sasiaín Martínez (Teófila)», que expone dos cuadros: *La prueba de la sandía* y *Maruxiña*.

La Voz de Galicia del 2 de agosto de 1943 publica una nota firmada por Marité que menciona la pintura *Embeleso*: «En el cuadro en que [Teófila Sasiaín] retrata a la aristócrata Piluca Tovar se revela toda la robustez y belleza del colorido, una tendencia a reproducir la luminosidad y brillantez de la piel humana y, ante todo, una personalidad que procede de un modo consecuente en un cierto embellecimiento de las formas y en acentuación de la elegancia y de la gracia, incluso en cuadros de campesinas y vendedoras».

El 9 de octubre de 1947 Teófila Sasiaín solicita permiso para copiar (no consta qué cuadro) en el Museo del Prado, recomendada por el pintor Julio Moisés[292].

289/ Xosé Manuel Montero Gómez y Pedro L. Rodríguez Porca, «Cincuentenario do Instituto "Francisco Aguiar" de Betanzos (1952-2002): Historia e conmemoración», *Anuario Brigantino,* 2002, nº 25, pp. 493 y ss. (521-522).

290/ Mariano Izquierdo Vivas (Puerto Príncipe, Cuba, 1893- Madrid, 1974). Formado en la Real Academia de San Jorge de Barcelona y en la de San Fernando en Madrid. Director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de La Coruña desde 1922. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. En 1940 gana por oposición la Cátedra de Dibujo en Artes y Oficios de Madrid. Pintor costumbrista, obtiene galardones en Exposiciones Nacionales y en los *Salones de Otoño*.

291/ En el cuadro 3 de dicha Memoria se dan los siguientes datos de Teófila Sasiaín: Edad, 28 años; Residencia La Coruña; Profesión, su casa; Asignatura, modelado y vaciado; Calificación: premio asistencia.

292/ Julio Moisés (Tortosa, 1888 - Suances, 1968). Pasa su infancia entre Galicia y Cádiz, donde se forma en la Escuela Provincial de Bellas Artes. Pintor de género y retrato femenino. Se traslada a Madrid y, en 1923, abre una academia libre de arte por donde pasan alumnos importantes, como Dalí. Nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1946 y académico en 1947.

En 1949: Exposición *Cien años de arte en Galicia*. En el catálogo biográfico (*Boletín de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, La Coruña, 1949), pág. 49, aparece: «*Carmiña,* de Teófila Sasiaín. Óleo». Una carta acompaña el envío de la obra con el siguiente texto:

> «Real Academia de Pintura de Bellas Artes, La Coruña. 20.9.49 / Teófila Sasiaín, nació en La Coruña; domiciliada en Plaza de Lugo, 20. / Título de la obra: Carmiña / Precio de la obra: 2000 pts / Profesores que me formaron: varios en Artes y Oficios de La Coruña. Hoy, alumna oficial de la Escuela Superior de San Fernando (Madrid) y alumna particular del Director de la misma Escuela D. Julio Moisés. Premios, sin importancia. Todavía no hice exposiciones oficiales. / Les saluda atentamente, T. Sasiaín».

En dicho evento, un conjunto de las obras seleccionadas se exponía en el Salón de Exposiciones del Excelentísimo Ayuntamiento de la Coruña, mientras que el Salón de la Asociación de Artistas de La Coruña era el marco del otro grupo. Según el comité de la coruñesa Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, exponían en el Salón del Ayuntamiento los artistas de mayor mérito. El Archivo de la citada Academia guarda, además, una tarjeta escrita de puño y letra por Teófila Martínez Sasiaín con este texto: «Recibí el cuadro y tablero con los trabajos hechos con la beca de la Diputación en el bajo del Palacio Municipal. Firmado: Hoy, 5.4.1943, Teófila Sasiaín».

En 1953 *Albor. Boletín Informativo del Instituto Laboral* reproduce un grabado al aguafuerte, con una pareja de campesinos trabajando, de Teófila Sasiaín[293].

En *La Voz de Galicia* del 21 de octubre de 1958 un artículo anónimo anuncia el viaje de Teófila Sasiaín a Londres, y la presentación del cuadro titulado *Las nietas del pescador* en la Exposición Nacional de Madrid (el viaje a Londres obedecería, seguramente, a una Beca para la ampliación de Estudios Artísticos, ayuda que concedía la Diputación para ampliar la formación en el extranjero).

La Voz de Galicia del 15 de enero de 1964 reproduce un magnífico dibujo de la artista monfortina con una escena de mujeres mariscadoras.

En el mismo diario del 12 de marzo de 1967 se anuncia una exposición antológica de Teófila Sasiaín en las salas de la Asociación de Artistas, a iniciativa de

293/ Año I, Betanzos, octubre-noviembre de 1953, núm. 2, p. 4, ilustrando el siguiente texto: «En la incógnita de los tiempos, Galicia, montañosa y suave, alienta la esperanza de España. En los labios una canción y en los ojos un horizonte ilimitado. Hombres y mujeres renuevan amorosamente su santo y legítimo servicio al trabajo. Campo y mar ciñen esta servidumbre, mientras el rumor de la Naturaleza, añosa de cielo, eleva a la ilusión de Dios el incontenible lenguaje terrenal». (Firmado): M.

D. Demetrio Vázquez Mosquera, para mostrarle el afecto de los coruñeses y darle la bienvenida, luego de haber estado un tiempo ausente.

1969: *I Exposición de Becarios Provinciales* en el Palacio Municipal. Se trata de un homenaje a «trece promesas de antaño que evidencia hogaño la justicia [...] de las ayudas por ellos solicitadas» y organizado con el ánimo de estimular a que se continúe facilitando ayudas a las jóvenes promesas. "Tenemos a la veterana Teófila Sasiaín con su pintura de clásico rigor»[294].

294/ JLB, *ABC*, 24 de julio de 1969, p. 45.

El silencio de las fuentes entre 1969 y 1978 nos obliga a situar en ese lapso temporal el fallecimiento de Teófila, que según el testimonio ya citado de María del Carmen González Madrid se habría producido en un hospital psiquiátrico de Galicia.

El Archivo de la Academia guarda otra tarjeta de Alfredo Cossío Rodríguez, Presidente del Centro Asturiano de La Coruña, que dice: «Tengo el honor de invitar a vd. a la exposición de la pintora coruñesa Teófila Sasiaín, que se celebrará como homenaje póstumo y cuyo acto tendrá lugar en nuestros salones el día 22 de diciembre, a las 8 de la tarde. La Coruña, 1978».

La mencionada exposición de Teófila Sasiaín, organizada por el Centro Asturiano como homenaje póstumo en 1978, se acompaña de un folleto con un texto del pintor José Fernández Sánchez y la lista de obras presentadas en dichas salas.

En 1985 se celebra la Exposición Homenaje a pintores coruñeses, con la publicación de un catálogo de la Diputación Provincial de La Coruña. Laureano Álvarez Martínez, en su texto *La mujer y la pintura,* hace mención de Teófila Sasiaín, aunque no se exhibe ningún cuadro suyo.

En Sobrino Manzanares, María Luisa y Liaño Pedreira, María Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña, I; Pintura y escultura*, Diputación de A Coruña, *ca.* 1991 - 1985, se reproduce un cuadro de Teófila Sasiaín, *Ojos brujos. Reír y pensar,* firmado y fechado 16.10.41 (óleo sobre lienzo, 109 x 93 cm), adquirido en 1942 (Nº de inv. 145). **M. G. O.**

Purificación Searle Fernández De La Cancela

(VALPARAÍSO, CHILE, 1910 - MADRID, 1938)

Nacida en el seno de una culta familia chilena, hija de Guillermo Searle Calderón y de la soprano Purificación Fernández de la Cancela, al año de su nacimiento los Searle se trasladaron a España para luego regresar a Chile. Finalmente, cuando Purificación contaba unos once años la familia se instaló definitivamente en nuestro país.

Inmersa en el ambiente de una burguesía culta y refinada, desde los doce hasta los diecisiete años cursó estudios en el prestigioso Instituto-Escuela de la Institución Libre de Enseñanza que habría de ser la *alma mater* de la más sobresaliente intelectualidad en la España del primer tercio del siglo XX. Cursó también estudios de música y canto y, finalmente, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para seguir estudios de pintura consiguiendo, en 1934, el Premio Madrigal que otorgaba la Escuela además de ganar la oposición para obtener la acreditada Pensión en la Escuela de Paisajistas de El Paular.

Contrajo matrimonio con el escultor Fructuoso Orduna quien en aquel momento gozaba de cierta popularidad como autor de varios monumentos públicos y que había quedado viudo, con una hija pequeña, en 1934.

Prototipo de mujer moderna e intelectual de su época, desarrolló una actividad incansable participando, como cantante contralto, en emisiones radiofónicas de Unión Radio y en numerosas obras de teatro privadas y benéficas contribuyendo a organizaciones de ayuda a los desfavorecidos.

Perteneció a *España Femenina*, una de las diferentes asociaciones feministas que surgieron en el primer tercio del siglo XX, cuyo objetivo principal era la igualdad de derechos políticos y civiles de la mujer. Los intereses prioritarios de la asociación *España Femenina* se centraban en la ayuda a la mujer obrera organizando una bolsa de trabajo para atender a las necesidades de las desempleadas, además de proporcionar cursos de formación, cultura y alfabetización. Parte de la provisión de fondos para estas actividades procedía de las actividades benéficas y teatrales de sus asociadas.

Su primera aparición en una exposición de pintura se produjo en 1930 en la *Exposición de Artistas Hispanoamericanos en Conmemoración del Centenario de Bolívar,* organizada en los *Salones de la Federación Universitaria Hispanoamericana*, donde presentó un *Retrato.*

En 1933 y 1934 colabora en *ABC y Blanco Negro* con los dibujos *Desconfianza, Descanso* y *Antonietta.* En ellos representa a tres mujeres jóvenes, modernas, de pelo corto a la moda con una madurez en el trazo y en los volúmenes fuertes y delicados a la vez. Quizás el más interesante de los tres, *Descanso,* representa a una joven amazona sentada sobre una valla con un paisaje de fondo. La muchacha viste pantalones de montar, altas botas de cuero negro, luce peinado a la *garçonne* y se nos muestra con una rotundidad sorprendente sobre un paisaje de colores vivos y planos muy estilo *art déco.* En cualquier caso, Purificación Searle demostraba ya una gran madurez artística que se vio plasmada también en sus aportaciones a los grandes certámenes nacionales.

En la *Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores* de 1935, celebrada en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, presentó un *Paisaje* y una *Maternidad* que merecieron la atención de uno de los más importantes críticos del momento, Manuel Abril, quien escribía en las páginas de *Blanco y Negro*:

«Hablemos de una pintora desconocida para nosotros, Purificación Searle, que presenta un par de cuadros, superiores con mucho a casi todo. No hay novedad ninguna en estas obras ni pretenden ser, como dicen los argentinos *novedosos*; en la de la madre y el niño puede incluso haber incurrido la autora en el error de ir constatando en el lienzo, a redondeles, las manchas del sol en el suelo, en las carnes, en los vestidos. Pero esa propensión del más horrendo de los "valencianismos" está en el cuadro de esta autora con una discreción que no impide admirar la buena calidad de la materia y la serena honradez de la pintura y de la emoción evidenciada igualmente en la otra obra, un paisaje».

Al año siguiente, en 1936, concurrió a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con los óleos *La Virgen morena,* obra de una gran fuerza monumental y *Sinfonía,* valiente grupo de tres desnudos femeninos que atrajeron la atención de la crítica aunque, desgraciadamente, el estallido de la guerra civil a los pocos días de la inauguración de la muestra, impidió una mayor repercusión. No obstante, sus obras fueron reproducidas en las páginas de *La Voz* y de *Blanco y Negro.*

Precisamente, el rigor de aquella contienda truncó de manera definitiva la que parecía ser una brillante carrera artística de una mujer fuerte y valiosa. Falleció de manera demasiado prematura, con tan solo 28 años, en el mes de junio de 1938. **J. A.**

Delhy Tejero – Adela Tejero Bedate

(TORO, ZAMORA, 1904 - MADRID, 1968)

La muerte de su madre, cuando era niña, marcó profundamente y para toda la vida a Adela Tejero Bedate. «Mis primeros recuerdos de infancia. Complejos grandísimos, frío, mucho frío, incomprensión. Soledad. Tristeza. Más tarde, todo eso y curiosidad, ansiedad, deseos, preguntas sin contestación, temores, lucha»[295].

295/ Delhy Tejero, *Los cuadernines (diarios 1936-1968),* Zamora, Diputación de Zamora, 2004, p. 39. Edición a cargo de Tomás Sánchez Santiago y Mª Dolores Vila Tejero. Estas líneas están en un capítulo sin fecha, titulado por la autora «Una especie de índice».

Personalidad rica y compleja, difícil de clasificar en el campo artístico, Adela Tejero defiende durante toda su vida el concepto de arte decorativo como integración de las artes y da siempre especial relevancia al oficio. Se inicia en el dibujo, de forma autodidacta, durante los veranos en Dehesa de Peñalba junto a sus dos hermanas, hasta que su padre le permite asistir a clases en la Fundación González Allende de Toro.

Primera ilustración en el *Noticiero* de Toro en 1924; también dibuja para *La Independencia* o *El Popular,* y realiza su primer trabajo retribuido en *El Liberal* de Madrid.

296/ Isabel Fuentes González, *Delhy Tejero entre la tradición y la modernidad (1904-1936),* Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Instituto Estudios zamoranos Florián Ocampo, Zamora, 1997, p. 5.

Se traslada a Madrid en 1925 y vive allí hasta 1929. Siguiendo la voluntad de su padre inicia estudios en San Luis de los Franceses. Pero muy pronto cambia de rumbo, logra el permiso paterno y se matricula en la Escuela de Artes y Oficios, ayudada por Manuel Castro Tiedra, periodista madrileño, y por el toresano Wenceslao González Oliveros[296]. Sigue allí los cursos 1925-1926 y 1926-1927, simultaneando este con el primer curso de preparación al ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde accede en 1926 y continúa posiblemente hasta 1930, coincidiendo con artistas que desempeñarían un papel importante en la renovación del arte: Alfonso Ponce de León, Rosario de Velasco, Julia Minguillón, Piti Bartolozzi, Maruja Mallo, Remedios Varo, Ángel López-Obrero[297] o José Luis Florit[298]. Fueron algunos de sus profesores Cecilio Pla, Julio Romero de Torres (de Ropajes), Moreno Carbonero, Blanco Coris, Rafael Domenech o Manuel Benedito, con cuyos estilos docentes Adela parece no encajar, ni tampoco con el ambiente general reinante. Participa en su primera exposición colectiva, en la Embajada de Cuba en Madrid.

297/ Ángel López Obrero (Córdoba, 1910 - 1992). Artista comprometido con la República, de la llamada «generación perdida» cordobesa, se exilia. Regresa a España y en 1951 funda en Córdoba el taller Meryan con el objetivo de recuperar el trabajo artesanal en cuero.

298/ José Luis Florit (Madrid, 1909 – París, 2000). Formado en Olot y Figueras antes de estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, hace una interesante carrera como pintor. Después de la guerra dirige el *Diario de Barcelona*, y hacia 1952 comienza un periodo de trabajos murales.

En 1929 gana una beca del Ministerio de Instrucción Pública que le permite estudiar en San Fernando, y que le fue denegada más tarde debido al cambio de Gobierno. Obtiene el título de Profesor de Dibujo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Durante los años anteriores a la guerra civil, Delhy trabaja activamente en el campo de la ilustración para conseguir la independencia y costearse sus estudios. Colabora en la prensa gráfica madrileña más relevante: *Estampa, Cosmópolis, La Esfera* o *Crónica*. En *La Esfera*, por ejemplo, anotamos la lámina de una mujer recostada en una *chaise longue*: «La suavidad, la languidez», dice el texto al pie (29 de marzo de 1930, p. 11); en *Crónica*, el dibujo *Primavera,* un desnudo femenino, que sigue el estilo del anterior; las dos láminas de página entera a color con escenas de la celebración de Año Nuevo en el pueblo y en la ciudad que ilustran el número de 31 de diciembre de 1933 (pp. 32 y 127), o un tercer dibujo de estilo muy distinto, recatado, que ilustra el poema de Carmen Pomés *Canción de Buena Esperanza* (30 de diciembre de 1933 p. 60).

En la década de 1930 Delhy colabora estrechamente, también, con *Blanco y Negro* donde destacamos *Estampas españolas* (*Blanco y Negro*, 14 de septiembre de 1930, p. 28), un dibujo a tinta y *gouache* de colores para un poema de Manuel de Góngora[299], alabando las virtudes de la mujer; es una llamativa lámina de dos mujeres ataviadas con el atuendo popular de la zona de Toro, que no responde al tópico de las postales de vestidos regionales, porque Delhy conoce los atavíos de las provincias españolas y sabe los reinterpreta reinterpretarlos con osadía. Lo podemos comprobar en la ilustraciones de la exposición y por la fortuna crítica que su obra ha ido adquiriendo; mérito exclusivamente suyo el haber superado el sambenito de lo regional tras el paso de la Sección Femenina.

299/ (Granada, 1889 - Buenos Aires, 1953). Miembro del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos trabaja en los archivos de la Diputación y la Chancillería de Granada y de la Corona de Aragón, Presidencia del Consejo de Ministros y Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, simultaneando su trabajo con la escritura.

También en los años anteriores al estallido de la guerra desarrolla una abundante producción de ilustraciones de cuentos, para niños o mayores, que aparecen en las páginas de *Crónica*, *Nuevo Mundo*, *Macaco* o *Gente Menuda*[300]. De ese modo puede acceder a la Residencia de Señoritas, donde reside unos cuatro años, en un ambiente cosmopolita y liberal que la deslumbra; allí hace amistad con Piti Bartolozzi, con Josefina Carabias y especialmente con Marina Romero y Mariquiña Valle-Inclán, hija del escritor.

300/ Ver *Dibújame un cuento*, ensayo de Marta González en este catálogo.

Comienza a firmar Delhy, en honor a la capital de la India y reconocimiento a la poesía de Rabindranath Tagore.

1930: Exposición Nacional de Bellas Artes (Premio de Aprecio en la Sección Arte Decorativo). Búsqueda de lenguaje propio en el terreno de lo figurativo.

Su participación en el *Salón de Humoristas*[301], creado por el crítico José Francés, es muy elogiada[302].

Delhy se suma activamente al movimiento de transformación de la mujer experimentado en el ambiente general europeo de entreguerras, como demuestran los dibujos de una *femme fatale*, entre espía y modelo de figurín, con que ilustra *La Venus bolchevique,* el folletín de José María Carretero, «El Caballero Audaz», publicado por *Crónica* en 1932[303]. Es la época brillante del estilo *déco,* cuando la mayoría de los ilustradores españoles de la generación anterior o de la suya, como Viera Sparza o a.t.c, participan de esa estética. Pero donde Delhy se emplea a fondo es en la creación de su propio personaje, lo que hace exclamar a Piti Bartolozzi: "Delhy, mujer guapa, era un tanto extravagante; la que más llamaba la atención por sus atuendos, confeccionados por ella misma, se pintaba las uñas de negro y se cubría con capa negra, lo cual unido a su pelo negro le daba un aspecto misterioso, fumaba en boquillas largas»[304].

Era una mujer de porte menudo y delicado y salud débil. Mostraba una belleza exótica, algo "españolizada" y novelesca, que envolvía una personalidad misteriosa y triste. Educada siempre, utilizaba un lenguaje muy personal, como salido de los cuentos, incorporando palabras antiguas o entonadas de manera muy apasionada pero nunca neutra[305].

En 1931 viaja por primera vez a París y Bruselas, donde estudia procedimientos industriales de pintura mural y expone en la École Supérieure Loguelain. A su regreso a España la nombran profesora interina de Procedimientos de Pintura Mural en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid de la calle de la Palma[306], donde permanece tres años. Paralelamente, Delhy no abandona su carrera.

El año 1932 le conceden la Tercera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la Sección de Arte Decorativo por su cuadro

301/ La organización de los *Salones de Humoristas* corría a cargo de la Unión de Dibujantes Españoles, sociedad constituida en Madrid en 1920, que se ocupaba asimismo de otros eventos dedicados al cartel y al arte decorativo. Los Salones se celebraban en distintas ciudades por iniciativa autóctona, como muestras independientes y alternativas a los salones oficiales.

302/ Estévez Ortega, *La Esfera,* 17 de mayo de 1930.

303/ Sobre la nueva imagen de la mujer, ver el texto de Javier Pérez Rojas en el catálogo de la exposición *Eva moderna, 1914-1935*, Madrid, Fundación Mapfre, 1997.

304/ Citado por María Teresa Alario en su ensayo «Delhy Tejero y la figura de la mujer moderna», en José Marín Medina (dir.), *Delhy Tejero. Representación*, cat. de exp., Valladolid: Caja España y Junta de Castilla y León y Caja España, 2009, pp. 312-313.

305/ Comunicación directa de su amigo don José Antonio del Pozo.

306/ *Crónica*, 3 de abril de 1932, p. 16. Antoniorrobles entrevista a Delhy Tejero en su estudio.

Castilla[307], un tríptico de factura sintética realizado al temple, donde se observa su conocimiento de la pintura mural y su estilo poco convencional.

En 1933 realiza su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Delhy muestra un trabajo ambicioso y muy variado: proyectos de decoración mural al temple y al fresco, óleos, dibujos y trabajos decorativos. Del ambiente «zamorano» hay varios cuadros interesantes: *Artesana de Toro, Viuda de Toro, Labradores de Toro,* un conjunto de portes hieráticos; y el otro grupo, en el que abundan los desnudos*, Salomé, Opio, María Magdalena* o *Antinea,* partícipes de una atmósfera simbolista, entre Romero de Torres y Gustave Moreau. Sin embargo, es su invención de las «brujas o duendinas» lo que desconcierta y capta la atención por su originalidad. Manuel Abril escribe al respecto:

«La autora ha dibujado en varias obras a estas brujas y nos las ha presentado además a tamaño natural en metal recortado. [...] explica generalidades de lo que son estas brujas y da una sucinta biografía de cada una de ellas [...] Nos enteramos, en suma, de que son [...] las inspiradoras de su arte»[308]. Delhy dibuja esos fantásticos seres a lápiz, tinta, acuarela, y los fabrica de trapo o latón; parecen semihadas o ángeles que la acompañan en su soledad, cada una con su nombre: Tarujita (la aviación), Kirta (literatura), Rabina (montaña), Pitocha (mar), Kulinda (astronomía)... Entre todas engendran a Keriko, un hijo sin padre.

Participa en el Salón de la Unión de Dibujantes Españoles.

En 1934 la Exposición Concurso Nacional de pintura sobre Trajes Regionales organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, su cuadro *Mercado zamorano* es alabadísimo por la crítica[309]: «El cuadro de Delhy Tejero es el más interesante [...] [El] sol de fondo que incendia un paisaje pintoresquísimo y caliente, seco y tostado, los toldos de los tenderetes, la orgía cromática de las mantas [...] todo nos habla más que de España, siendo un tema español, de un país imaginario»[310], mientras que otras obras expuestas fueron censuradas por dulzonas. Delhy, procedente del vetusto medio agrario castellano, sostuvo que había aprendido sobre los ropajes y técnicas populares de las gentes zamoranas de Isidora Asensio, la mujer que la crió y que era picadora de refajos.

307/ *La Nación,* 4 de abril de 1932, p. 5. Andrés Sadko en su artículo «Adela Tejero, pintora española, vive sólo para sentir el arte», le dedica una elogiosa crítica.

308/ *Delhy Tejero y sus brujas*, *Blanco y Negro*, 14 de enero de 1934.

309/ En el *Blanco y Negro* del 25 de noviembre de 1934, Manuel Abril en su comentario al evento, reproduce el cuadro de Delhy *Mercado zamorano* en p. 82. Galinsoga también lo hace en el *ABC* del 4 de diciembre de 1934, p.7.

310/ E. Estévez Ortega, «La exposición del traje», *Gaceta de Bellas Artes*, diciembre de 1934. También en Manuel Abril, *Blanco y Negro,* 25 de noviembre de 1934.

Vuelve a presentarse en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *El circo.*

La revista toresana *Babú* le dedica un monográfico (número 22). Obtiene una Beca del Estado para estudiar pintura mural en París.

1935-1936, Delhy concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes con una maternidad[311]. Ilustra *Poemas A,* de Marina Romero Serrano[312], su amiga de la Residencia de Señoritas. La guerra civil la sorprende en África, viajando por Tánger y Fez, donde sufre una traición amorosa de un Fernando a quien no olvidará[313]; tras serias dificultades regresa a Toro vía Portugal. Trabaja como profesora de dibujo en el Instituto de su ciudad y realiza la decoración mural de un comedor infantil en Salamanca.

En el verano de 1937 marcha a Florencia para ampliar sus estudios de muralismo. Antes había realizado la decoración mural de la escalera del Hotel Condestable de Burgos.

«Delhy Tejero era de la generación de la intemperie. No conoció el exilio por imperativo ideológico —como en ocasiones se ha querido hacer ver insinuando su condición de "liberal" y republicana"— sino más bien por algo aún más desgarrador: Delhy se fue de España por no poder soportar el horror de la guerra»[314]. El viaje, el cambio permanente de lugar, el continuo trasiego en pensiones con sus patronas, el desapego, van forjando el espíritu errante de Delhy Tejero: «Esa curiosidad, y el temor, no se han separado nunca de mí»[315].

Hace una breve parada en París, donde visita la Exposición Internacional, antes de continuar hacia Florencia donde su objetivo era ampliar su formación como muralista experimentando con procedimientos que ya conoce e iniciando su aprendizaje en otras técnicas, como la encáustica. Pasa en Capri desde la Navidad de 1937 hasta abril de 1938.

Vive en París de mayo de 1938 a septiembre de 1939. Frecuenta los cafés de la bohemia, conoce a escritores y a miembros del grupo surrealista, exponiendo con ellos en la muestra *Le rêve dans l'art et la littérature. De l'Antiquité au Surréalisme* (Galerie Contemporaine de París, del 24

311/ Isabel Fuentes González da cuenta de todos los detalles en el catálogo *Delhy Tejero entre la tradición y la modernidad (1904 - 1968),* Diputación de Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1997.

312/ Marina Romero (Madrid, 1908 - 2000). Estudia en el Instituto Escuela de la J.A.E. Inicia estudios de Filosofía y Medicina sin graduarse. Obtiene el título de maestra en la Escuela de Magisterio de Guadalajara. Beca del Wellesley College (Boston); Beca del Smith College (Northampton); Máster del School of Arts del Mills College Oakland (California). Profesora de Literatura y Lengua Española en la Universidad de Rutgers (New Jersey). Sus títulos fueron anulados tras la guerra civil aunque mantuvo relación con España. Regresa en 1970. 1992: Medalla de Honor de la Universidad Complutense. Hay una mención en *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas,* Carmen de Zulueta y Alicia Moreno, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes CSIC, Madrid 1993, p. 227.

313/ José Navarro Talegón, catálogo de la exposición *Delhy Tejero*, Sala de la Casa de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 2 de noviembre - 6 de diciembre de 1980, p. 11: «Su vida afectiva no está equilibrada».

314/ Tomás Sánchez Santiago, «La dulzura y el desapego», en *Delhy Tejero. Representación*, op. cit., p. 294.

315/ *Cuadernines*, p. 41.

de marzo al 12 de abril), junto a obras de Joan Miró, Marc Chagall, Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Klee, Man Ray, Esteban Francés, Yves Tanguy, Henri Michaux, Supervielle, Remedios Varo y Óscar Domínguez, con quien hace amistad; sintonía de las evocaciones mágicas de Delhy con las de algunos del grupo, con quienes intercambia experiencias y técnicas. La muestra incluía también obras del llamado *Art Brut*. La experiencia parisina le marca, aunque es difícil conocer su trabajo de entonces porque durante su período místico de los años cuarenta en Madrid destruye la obra surrealista por considerarla «impura». Sin embargo, hay ecos de la atmósfera surreal en sus cuentos —los últimos en la Colección ABC—, y en obras como *Las artes* (1953), *Castillo soñado* (1944) o *Vista de Madrid* (1960-1965), que puntean su trayectoria. Walter Bianchi, su amor en París, la introduce en el mundo de la cabalística y de la teosofía. Deja Francia en agosto. De regreso en España, se reencuentra con su familia y pronto se instala en su nuevo estudio del Palacio de la Prensa madrileño, donde trabajará hasta su muerte.

Su dedicación a la pintura mural a comienzos de los cuarenta es intensa: en 1940 pinta murales en la sala de cine del Palacio de la Prensa (desaparecido); en 1941, en el Hogar del Niño de El Pardo y el Hogar Azul de Ciudad Lineal. En 1942, frescos en la Capilla de la Anunciación de la calle José Abascal de Madrid, y en la capilla de la Delegación Nacional de la Sección Femenina (desaparecido). También, entre 1942 y 1944, los frescos y el altar de la parroquia de Nuestra Señora del Carmen de El Plantío (Madrid), obra de los arquitectos López Montenegro y F. Ugalde.

En 1943 muere Agustín, su padre. Profundamente afectada, Delhy se sumerge en lecturas místicas y se acerca a un círculo de espiritualidad dirigido por el padre César Vaca, del que formaban parte Lilí Álvarez, la duquesa de Maqueda o Isabel Flores de Lemos, pasando por lo que ella llama «mi segunda conversión». «Esta lumbre, este hambre, este deseo de estar en todo, de verlo todo... pero ¿con qué lo apago?»[316]. El mismo año le conceden la Tercera Medalla en la sección de Pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

316/ *Cuadernines*, p. 233.

En 1946 expone en la galería madrileña Estilo, *Una escultora y dos pintoras*, que reúne a Delhy Tejero, Teresa Rodríguez Bauza y Alice Wiedenbrueg de Wilmer[317].

317/ Camón Aznar en *ABC*, 14 junio de 1946, p. 7.

En 1947 expone en el Gabinete de Estampas del Museo de Arte Moderno: dieciséis óleos y dieciocho dibujos que llama *Caprichos:* «serie de estampas de un mundo "ultraférico" que forma parte del sistema planetario donde giran los mundos, de Dulac, Rackham y Segrelles»[318]. La muestra es acogida con éxito del público y de la crítica. Recibe la segunda medalla de Ilustración de Libros en la Exposición Nacional. Es seleccionada para la exposición *Arte Español Contemporáneo* en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y para la muestra *La acuarela en la Joven Pintura Española* de la galería Buchholz. Lento distanciamiento del grupo religioso con el que se reunía en Madrid.

En 1948 acumula éxitos: la Tercera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes en la Sección de Dibujo, con *La favorita*, y Medalla de 3ª clase en la Sección de Dibujo del Premio de la Agrupación Española de Acuarelistas.

Enseña su oficio en muralismo ganando por unanimidad el concurso convocado por el Ayuntamiento de Zamora con su proyecto pictórico, a modo de tapiz de Historia, *Amanecer jurídico del municipio zamorano,* que decora el Salón de Plenos desde entonces[319].

Algo más tarde, en 1951, la exposición individual en el Instituto Boston de Madrid le causa gran tristeza, porque no logra el eco deseado ni vende un solo cuadro[320].

En 1953 Delhy Tejero es la única mujer seleccionada en la *Primera Exposición Internacional de Arte Abstracto* de Santander, promovida por José Luis Fernández del Amo. En esta época de comienzos de los años cincuenta continúa ahondando en su desasosiego, su inconformismo[321]. Con fecha 20 de febrero de 1951, en su diario personal se ¿culpabiliza? de haber perdido varias oportunidades de subirse al carro de la vanguardia: en San Fernando con Maruja Mallo, en Artes y Oficios con Julio Ramis, en la oferta de unirse a un pequeño taller-escuela de Torres García cuando estuvo en Madrid[322], en seguir con los surrealistas en París, o con arquitectos amigos en Madrid (1951). Delhy sigue su camino en un continuo autoanálisis de despojamiento personal. Las pinturas y dibujos que destroza crean un vacío en su trayectoria expresiva, que sólo se irá aclarando con el paso del tiempo. Otra prueba de sus indagaciones personales es su escogida biblioteca, descubierta tras su muerte en su estudio del edificio de la Prensa[323].

318/ Silvio Lago (José Francés): «Delhy Tejero y su soñadora fantasía», *Domingo*, Madrid 6 de julio de 1947.

319/ La obra, realizada en la técnica del estofado, recoge algunos de los personajes más significativos de la historia de Zamora, como el rey Fernando I el Magno, situado sobre un capitel de la iglesia de Santiago el Viejo con su mujer doña Sancha, sus hijos Alfonso VI, Sancho II, doña Urraca y doña Elvira, así como el gobernador Arias Gonzalo y un joven Rodrigo Díaz, el Cid Campeador. La trabaja en Madrid para ser trasladada a Zamora en 1949.

320/ «Ante esto su hipersensibilidad se disloca; habla de su poquedad en un lenguaje de modestia que suelen desconocer los artistas y que, desde luego, la engrandece porque no es el que corresponde a la calidad de las obras que expuso» José Navarro Talegón, catálogo de la exposición *Delhy Tejero* en la Casa de Cultura, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 2 de noviembre - 6 de diciembre de 1980, p. 16.

321/ *Cuadernines. op. cit.*, 20 de febrero de 1951.

322/ Véase Miguel Cabañas Bravo, «Delhy Tejero: Una imaginación ensimismada en las décadas centrales del siglo XX», en Alaminos López, Eduardo (dir.), *Delhy Tejero, 1904-1968, Ciento Once Dibujos*, cat. de exp., Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2005, pp. 27-54.

323/ José Marín Medina, catálogo de la exposición *Delhy Tejero. Representación,* Junta de Castilla y León-Caja España, 2009-2010, pp. 61 y 79. Menciona los siguientes: AAVV: *Mythologie Artistique Illustrée* (París, 1927); *Geltasten und Szenen der Peking-*

En 1954 es seleccionada para la II Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en La Habana, donde acude con tres pinturas.

En 1955 Premio del Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay en la *III Bienal Hispanoamericana*, celebrada en Barcelona. Lleva tres pinturas: *María Dolores, Brío* y *Adinto*, y tres dibujos: *Mussia, Nacarola* y *La armónica*[324]. Ello le vale ser incluida en la exposición *Picasso et l'Art Contemporain Hispano-Américain*, del Museo Rath de Ginebra en el año 1956. Presenta su última exposición individual en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid en 1955. Para algunos artistas —Dalí entre ellos— y parte de la crítica, la obra de Delhy fue una revelación. Camón Aznar y Sánchez Camargo la elogian, entre otros. Para ella representa el éxito de la obra y el fracaso de la artista: significa el replanteamiento total[325].

La culminación del proceso que Delhy califica como pintura pura adaptación personal del lenguaje de Kandinsky y también de Kupka o Delaunay se alcanza en la ornamentación de la Universidad Laboral de Zamora y en un proyecto para la Universidad Laboral de Gijón, el *Mural de las Ciencias* de 1959, que quedó sin finalizar.

1959 es el año de sus últimas exposiciones, en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy en Salamanca[326] y la Sala de la Caja de Ahorros de Salamanca en Valladolid.

Vive un progresivo autoexilio voluntario: «solitarismo» lo llama[327]. Sufre un infarto de miocardio.

De 1961 a 1964 retoma la labor muralista, ya enferma. Cumple los encargos de retablos en iglesias de pueblos nuevos del Instituto Nacional de Colonización, fruto del apoyo de los arquitectos José Luis Fernández del Amo y Miguel Fisac, que confían en su maestría. Valgan de ejemplo el retablo de la Virgen del Perpetuo Socorro en la iglesia de Puebloblanco, proyectada por Manuel Jiménez Varea en 1962, o el de la Virgen de la Fuensanta en Las Norias de Daza, proyectado por José García Nieto Gascón en 1963 (ambos en Almería), o *La Huida a Egipto* en la iglesia de Arroturas en Jaén (1961). Experimenta con técnicas varias: el esmalte o la vidriera, los fondos de oro y la pintura plana a lo bizantino. Proyecta sintéticos paisajes al fresco para la Tabacalera

Oper de Kuan Linag (Colonia 1959); *Farbige Pinselzeichnungen* de Ch'i Pho-shih (s.a.), dedicado por Cristino Mallo; *Kaigetsudo* (*ca.* 100-1750) de Seiichiro Takahasshi; *Pinturas egipcias en tumbas y templos* de Christiane des Roches-Noblecourt (Barcelona, 1962), entre otros.

324/ *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1955, p. 8.

325/ «Y sin embargo para mí es un gran esfuerzo, como si hubiera estado muerta y hubiera resucitado. Como volver a empezar»; citado por Cabañas Bravo, ibídem, p. 52.

326/ El crítico Bartolomé Mostaza pronunció una conferencia con ocasión de esta exposición: véase Cabañas Bravo, *Delhy Tejero*, p. 53.

327/ A vueltas con sus obsesiones, dice: «Son, no sé por qué orden ponerlas, pues las tres me hacen sufrir horriblemente... pero la de un poco menos será la timidez, después el escrúpulo, la locura y la edad, pues toda mi vida en cualquier edad es un tormento»; *Cuadernines*, p. 295.

de Sevilla y el mural del recibidor de los Padres Mercedarios, Colegio de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid, en 1967. En su aislamiento voluntario continúa aplicándose a la ilustración de cuentos de autoría propia, inéditos en ocasiones[328]. Había dado muestras de ello desde el inicio de su carrera en *El niño que creció del revés* (1938) o *El hada Luzbelina* (1939-1942), y a final de los años sesenta, continúa con otros que publica en *ABC*. Hace un breve y nostálgico viaje a París.

En 1968 muere en Madrid de una angina de pecho. **M. G. O.**

328/ Ver nota 300.

Isabel Uceda

(BEAS DE SEGURA, JAÉN, 1950)

Licenciada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Isabel hace su carrera en dos etapas. La primera, que comienza en 1971, se interrumpe por asuntos familiares; en ese período intermedio continúa trabajando y asiste a la Academia Arjona, donde dice haber aprendido realmente, con María Luisa Esteban en especial. Cuando reingresa en la segunda etapa de sus estudios, Bellas Artes se ha convertido en Facultad e Isabel tiene que hacer una tesina para ser admitida; sigue asistiendo a la Academia Arjona, donde la enseñanza era estricta, la asignatura de Descriptiva sobre todo, y se examina por libre. Tras acabar la carrera en 1984, profundiza en el aprendizaje de las artes del grabado en el Taller de Brita Prinz, donde enseña José Rincón, y expone allí en varias ocasiones, como en 1994 y 2000. Inaugura su primera exposición individual en la galería madrileña Urbis, en 1984, y es continua su experiencia expositiva en muestras colectivas: *Talleres de Arte Actual* del Círculo de Bellas Artes (1985), *Soho Graphic Art* de Nueva York (1992), *Art House Kunst* de Göteborg (1993), etc., y distintas convocatorias de la madrileña Feria Internacional Estampa.

2009: La exposición *Desde entonces hasta ahora* reúne en la galería Éboli a varios artistas de la promoción primera de Isabel en Bellas Artes, como Ángel Cristóbal o Carmen Garrido.

Ha ganado varios galardones a lo largo de su trayectoria artística.

En 1986 recibe el segundo premio en el V Certamen del Círculo Catalán de Madrid.

En 1988, Mención de Honor de FOCUS (Fundación Fondo de Cultura de Sevilla). En 1992, Accésit en el Premio de Grabado Carmen Arocena, presentado en la galería madrileña Tórculo. En el mismo año logra el Primer Premio en la *III Bienal de Pintura de las Balconadas de Betanzos* (1992), un certamen de enorme colorido y originalidad.

Exposición individual en la Galerie Athenaeum de Ginebra en 2005; en su texto escrito con ocasión del evento, Luis Carlos de Benito Cardenal opina que la pintura de Isabel «es mucho más ambiciosa de lo que aparenta; sus naturalezas muertas y paisajes, mezcla de colores vivos, constituyen un mimetismo destruido y recreado»[329].

329/ Luis Carlos de Benito Cardenal en la presentación del catálogo.

Expone en las Salas de Cajamar en Málaga en 2006. Y en 2011 inaugura una muestra individual en la Galería de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid.

Es la única ilustradora abstracta que figura en la presente exposición, con perfecta adecuación lógica a la temática que acompaña. En la actualidad comparte estudio con amigos del gremio, Isabel Dasnoy y Joaquín Millán Sánchez Beato, en un espacio donde reina un ambiente de compañerismo y auténtica vocación. Hacen salidas al campo, en Saint-Pée (Pirineos Atlánticos) con frecuencia, y disfrutan pintando paisaje y hablando de pintura.

El comentario de Javier Hontoria a una exposición en Brita Prinz describe acertadamente el trabajo de Isabel Uceda, al decir que entre sus cualidades

«La primera es su devoción por las propiedades del color. La segunda, su interés por las formas naturalistas [...] un aroma que nace de la intensidad cromática, brillante y viva. Tiene el color un talante excepcionalmente cálido, ardiente, que se manifiesta en formas sistemáticas de naturalezas y bodegones, campos informes que dejan entrever objetos»[330]. **M. G. O.**

330/ *ABC Cultural*, 26 de diciembre de 2001.

Maroussia Valero Kotowich

(SAN PETERSBURGO, RUSIA, 1885 - MADRID, 1955)

Elegante, culta, cosmopolita, políglota, extravagante, exótica, dotada de una potente personalidad, Maroussia Valero fue un caso bastante excepcional en el tipo de mujer artista que hemos venido conociendo.

Hija del internacionalmente famoso tenor, Fernando Valero Toledano y de la soprano y aristócrata rusa, Raia Kotovich, Maroussia nació en San Petersburgo donde la familia residía cuando no estaban de gira por diferentes países de Europa y América. De hecho su hermana Raia, cantante, nació en Milán —donde también tenían residencia— y su hermano Fernando, escultor, nació en Sevilla.

Sus primeros años de estudio transcurrieron en la Academia de San Petersburgo con el pintor polaco Zionglinsky para luego continuar en la Academia de Bellas Artes de Milán, con el pintor Cesare Tallone. Su formación acabó siendo espléndida, no solo por sus maestros sino por los ambientes extraordinariamente cultos en los que se movía la familia Valero: intelectuales, artistas, aristócratas, políticos o escritores. Maroussia pudo conocer museos, salones, exposiciones y talleres de artistas, a lo largo de buena parte de Europa, en París, Londres, Viena, Berlín, Roma, Florencia, Milán, Barcelona o Madrid.

De 1909 data la primera noticia que tenemos de ella cuando expuso cuatro pinturas en la Casa de Música del Señor Maristany de Barcelona en el mes de agosto. Durante muchos años la familia Valero solía pasar sus veraneos en el que entonces era todavía un pueblo, Sant Gervasi de Cassoles, junto a Gracia y Sarriá donde su abuela y sus tías paternas, naturales de Écija, tenían una casa. Probablemente aprovechó una de estas largas estancias en Barcelona para celebrar esa pequeña exposición que tuvo su eco en el diario *La Vanguardia* con una buena crítica en la que hemos de destacar algo que sería una constante en todas las reseñas que, a lo largo de los años, recibió Maroussia: su pintura era «masculina» y «viril». Estos mismos adjetivos tuvieron que sufrirlos la mayor parte de las artistas cuyo buen hacer no podía ser sino un atributo masculino.

Es difícil poder conocer todos sus viajes y su devenir artístico hasta unos años después cuando la familia se estableció en Milán, a partir de la Revolución Rusa de 1917, habiendo fallecido su padre tres años antes. Así, en 1917 expuso en la

Mostra Annuale de la Società per le Belle Arti, en el Castello Sforzesco de Milán y, al año siguiente, en la *Esposizione Nazionale di Belle Arti* en la Academia de Brera, también de Milán.

Su estilo se fue afianzando con una gran personalidad, oscilando entre el modernismo y un cierto pintoresquismo con una especial maestría para el retrato y una seña de identidad que siempre le acompañó: el aspecto abocetado de sus pinturas sin desvaríos detallistas que, a veces, le ocasionaba críticas por no «terminar» los lienzos.

En 1921 se trasladó a París consiguiendo una Mención Honorífica en el *Salon des Artistes Français* y realizando una exposición individual en el salón de la S.F.A.I, en mayo de 1922. Moviéndose siempre entre la alta sociedad recibía numerosos encargos de retratos de damas, prohombres y niños que conseguían un gran éxito pero nos resulta, en cierto modo sorprendente, que viviendo en pleno París de las vanguardias su pintura no recibiera ninguna influencia de los más avanzados artistas, quedaba anclada en una tipología clasicista que habría de tener un gran éxito entre esas clases sociales más bien conservadoras. Más extraño aún nos resulta esta actitud en una mujer claramente independiente y avanzada que se ganaba la vida con su trabajo y que asombraba por su desenfado en la realización de múltiples desnudos femeninos.

Manteniendo siempre su vinculación con España, en 1923 la revista *Mundial* publicaba un dibujo a toda página de un busto femenino con mantilla y peineta, tema que le sería siempre muy querido pero cuando realmente se asienta en Madrid es hacia 1925. Venía precedida de una gran fama y pronto se vio inmersa en los círculos de amistades que solía frecuentar, una alta sociedad con ciertos toques bohemios. Ese mismo año realiza una importante exposición en la Sala Easo de Madrid que tuvo una amplia repercusión en la prensa y, en general, muy buenas críticas que le llevaron a ser una de las artistas más famosas del momento. Entre los retratos que expuso estaban los de los escultores Victorio Macho y Mariano Benlliure, dos de los más celebrados artistas de la oficialidad de la época.

Este importante éxito le abrió las puertas del Museo de Arte Moderno donde se le organizó otra gran individual al año siguiente, en 1926, con una repercusión aún mayor que en la anterior y con muy buenas críticas, en general, aunque siempre con la absurda coletilla de pintura «viril» y «masculina». Se presentó también en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* y colaboró con ilustraciones y una bonita portada en la revista *Blanco y Negro*. Trabajaba sin descanso y llegó a tener una obra cuantiosa además de montar una escuela de pintura y dibujo en su propio estudio a la que solían acudir hijos e hijas de importantes personalidades.

En 1928 realizó otra exposición individual en el Lyceum Club Femenino en un camino plenamente jalonado de éxitos. En este momento acababa de instalarse en Madrid el influyente intelectual chileno Carlos Morla Lynch quien, procedente de la Embajada de Chile en París, había sido destinado a la capital de España. Maroussia ya había frecuentado la casa de Morla en París, activísimo lugar de tertulias y festejos de la alta sociedad y del mundo cultural parisino. En Madrid reanudan su amistad y la pintora acude con frecuencia a las reuniones donde brillaban Federico García Lorca y prácticamente todos los integrantes de la Generación del 27. En sus memorias, *En España con Federico García Lorca,* así la definía Carlos Morla:

«Maroussia es, sin duda, una mujer extraña, dotada de un indiscutible talento que, desgraciadamente, no está de acuerdo con los gustos de la época actual. Habría sido proclamada como una notabilidad si hubiera vivido cuarenta años antes. […] Tiene ella un aspecto tétrico de fantasma. Algo así —dice Federico— como un espectro de teatro chino. Vestimenta fúnebre que anima una infinidad de collares multicolores, faz verdosa, ojos grandes, hermosos, ribeteados de sombras azules, y un moño negro pegado a un lado del cuello. Pero es buena, generosa, amiga incomparable que tiene gestos que no se olvidan.»

Fascinada por el mundo de lo flamenco, los gitanos y gitanas, además de los retratos, los paisajes exóticos y los sensuales desnudos femeninos, en 1929 llena varias salas del Círculo de Bellas Artes con una gran exposición que alcanzó el número de ochenta y seis dibujos y pinturas. La repercusión en la prensa fue extensísima y el éxito de la muestra absolutamente rotundo con una enorme afluencia de público que obligó a prorrogar la fecha de clausura y que culminó con un banquete de homenaje a la pintora. Entre los organizadores y asistentes se encontraban Mariano Benlliure, el escultor Juan Adsuara, Ramón Pérez de Ayala, el doctor Pío del Río Hortega, Adolfo Lozano Sidro, Anselmo Miguel Nieto, Eduardo Chicharro, Pedro Sainz Rodríguez, Carlos Morla y un largo etcétera, entre las «fuerzas vivas» de la intelectualidad oficial del momento.

Poco después de este éxito participa en otra muestra que tuvo bastante eco entre la crítica, la *Exposición de Pintoras Españolas* organizada por el periódico *Heraldo de Madrid* en la que participaban también María Ángeles López Roberts, Marisa

Roësset y otras cinco pintoras menos conocidas. Concurrió también a una exposición en Homenaje a los Hermanos Álvarez Quintero y finalizaba el año 1929 con su presencia en una Exposición de Arte Moderno en la Casa de los Tiros en Granada. Fue una especie de año triunfal en el que la presencia de Maroussia presagiaba un éxito sin final pero que, extrañamente, constituyó una suerte de «canto del cisne» porque a partir de ese momento su estrella pareció declinar y su presencia se fue eclipsando. Tuvo que aumentar el número de discípulos en su estudio para ir sobreviviendo y, finalmente, se trasladó durante un tiempo a Los Ángeles, California, arrastrando consigo una buena cantidad de sus pinturas.

Esta elección de California probablemente se debió a las amistades que allí tenía y a la presencia de su hermana Raia que años atrás había contraído matrimonio con el californiano Harry Archer. En agosto de 1932 hizo una exposición en la Assistance League of Southern California, donde mostró muchas de las pinturas de gitanos y gitanas, flamencas y retratos, algunos de ellos realizados allí mismo, entre famosos personajes de Hollywood como el del místico hindú de moda en aquel momento, Krishnamurti, de quien se hizo fervorosa adepta. Incluso en Estados Unidos la crítica se refería, de manera absurda, a su pintura «viril» quizá refiriéndose al desnudo femenino *En kimono chino* que había tenido una amplia repercusión en sus exposiciones españolas y que Maroussia había llevado consigo a Los Ángeles. Algunas de sus obras y ella misma, posando ante sus lienzos, fueron reproducidas en la prensa de la ciudad.

Regresó a Madrid en 1934 y aunque continuó su vida de relaciones sociales y sus clases de dibujo su estrella pareció haberse apagado e, incluso, tuvo ciertos problemas de subsistencia aunque realizó un retrato de Manuel de Falla que se expuso en Mallorca, en la Galería Costa, en el mismo año de su regreso y en la *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Su última aparición, antes de la guerra civil, se produjo en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1936 presentando un *Desnudo*.

En el Madrid asediado de 1937, Maroussia encuentra refugio en la casa de Carlos Morla. Seguía viviendo en su ático-estudio, destartalado, de la calle Don Ramón de la Cruz número 50 pero, casi a diario, acudía al amparo del diplomático que tenía la Embajada prácticamente rebosante de refugiados falangistas, religiosos o aristócratas y a quienes ella se empeñaba en retratar, llegando a hacer más de cincuenta dibujos. Contrajo fiebres de Malta y estuvo al cuidado de una religiosa y de la esposa de Morla, Bebé Vicuña, quien la visitaba diariamente hasta que fue mejorando.

Finalizada la guerra, su hermano Fernando se exilió a Venezuela y su hermana Raia se trasladó a vivir con ella. En 1941 reunió una buena cantidad de obras en una exposición celebrada en los Salones del Hotel Palace de Madrid y en 1942 expuso en la Sala Pallarés de Barcelona. A partir de entonces su brillo se eclipsó casi por completo y las dos hermanas fueron subsistiendo siempre en su mismo ático donde, en diciembre de 1955, fallecieron trágicamente víctimas de un escape de gas en la vivienda.

La prensa se hizo eco de la fatal desaparición de Maroussia y de Raia, ya casi ancianas, y se dejó traslucir el velo de la sospecha de que no hubiera sido un accidente. Sin duda, había muerto una artista y mujer brillante que llenó, con su presencia, una parte importante del arte de las mujeres en los años veinte. **J. A.**

Rosario De Velasco Belausteguigoitia

(MADRID, 1904 - BARCELONA, 1991)

Hija del militar Antonio Velasco Martín y de Rosario Belausteguigoitia Landaluce de ascendencia carlista y de muy fuertes convicciones religiosas, debió de recibir una educación muy estricta y disciplinada. Sin embargo, aunque nunca abandonó sus creencias, llegó a convertirse en una mujer de ideas modernas, una de las más significadas pintoras de su época e integrante del círculo de mujeres libres que conformaron el grupo de las llamadas «sin sombrero», la cara femenina de la Generación del 27.

Recibió una muy sólida formación pictórica en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de la mano de Fernando Álvarez de Sotomayor, uno de los más celebrados pintores del academicismo imperante pero, en definitiva, un buen maestro dentro del clasicismo realista. Sotomayor fue director del Museo del Prado y guió a Rosario al estudio de los grandes pintores, especialmente Tiziano y Velázquez, como copista en el museo ya desde 1921 y 1922. En la Escuela coincidiría con Maruja Mallo, Delhy Tejero y Piti Bartolozzi.

Su primera aparición en público tuvo lugar en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1924 donde presentó los óleos *Vieja segoviana* y *El chico del cacharro*, todavía muy dependientes del costumbrismo regionalista de su maestro Sotomayor.

En 1927 la revista *La Esfera* ya publicaba un precioso dibujo, a toda plana, dando comienzo a la actividad ilustradora de la artista. Se trataba de una ilustración infantil *Blancanieves y los enanos,* con un estilo simbolista de gran madurez. En un ambiente boscoso una Blancanieves con cierto aire inquietante aparece rodeada de los siete enanos. Sin duda, la pintora parecía conocer la obra de ilustradores ingleses como Beardsley o Rackham y continuó en esta actividad a lo largo del tiempo. Significativamente, en 1928 ilustró los *Cuentos para soñar* de María Teresa León prologado por María Goyri de Menéndez Pidal, dos de las grandes intelectuales y defensoras de la mujer en aquellos momentos. Dos años más tarde, en 1930, ilustró un segundo libro de María Teresa León, *La bella del mal amor,* ambos editados por una pequeña editorial de Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, con la que Rosario seguiría colaborando.

Su adscripción a los más avanzados grupos de vanguardia se va definiendo cuando participa en la sonada *Exposición de Dibujantas* que, patrocinada por la Unión de Dibujantes Españoles, tuvo lugar en el Lyceum Club Femenino en marzo de 1931 en la que, entre otras, participaron también Piti Bartolozzi y Viera Sparza. Un amplio artículo del influyente crítico Manuel Abril en las páginas de *Blanco y Negro,* reproducía las fotografías de las participantes así como la magnífica pintura de Rosario de Velasco, *Toilette.* Ese mismo año se inscribe en la Asociación Española de Pintores y Escultores y expone en el *XI Salón de Otoño* que organizaba esta entidad.

Pero 1932 va a ser el momento verdaderamente triunfal de nuestra artista. A comienzos de año se integra en el grupo de los llamados «Artistas en Acción» formando parte de la exposición organizada en los salones de *El Heraldo de Madrid* en el mes de marzo. Se trataba de un grupo de diecinueve jóvenes entre los que se encontraban Horacio Ferrer, Hipólito Hidalgo de Caviedes, José Florit, Waldo A. Insúa, el ilustrador Serny, los escultores Compostela y Juan Ignacio Vasallo y otros más. Entre ellos, solamente tres mujeres, Marisa Pinazo, Alma Tapia y Rosario de Velasco.

Al mes siguiente es la única mujer seleccionada para participar en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia junto a grandes artistas consagrados como Victorio Macho, José Gutiérrez-Solana o Daniel Vázquez Díaz presentando dos pinturas, *El baño* y *Virgen*.

La monumental y moderna concepción de las figuras que se muestran en Venecia iba a tener su culminación en la obra *Adán y Eva* que se exhibe, dos meses después, en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Esta pintura, actualmente en las colecciones del Museo Reina Sofía, consiguió una Segunda Medalla pero según las aclamaciones de la crítica mereció haber sido la ganadora absoluta. Esa pareja tendida en el campo sobre un lecho de vegetación fantástica, a la manera de Rousseau, entraba de lleno en los más modernos presupuestos de la «nueva objetividad» alemana y de la corriente italiana de «Valori Plastici», un retorno al orden desde una nueva óptica heredera de las más inmediatas vanguardias. Como resultado de su gran éxito se le organiza un homenaje convocado, entre otros, por Concha Espina, Solana, Regino Sainz de la Maza y los críticos de arte Manuel Abril, Juan de la Encina y Antonio Méndez Casal.

Integrada en el grupo de artistas que en 1925 habían formado la Sociedad de Artistas Ibéricos y que vuelve a renacer a partir de la nueva visión del arte y de la cultura que aporta el advenimiento de la República, Rosario de Velasco participa en las exposiciones que los Ibéricos organizan ese mismo año de 1932, *Pintura Novecentista en Valencia* en los salones del Ateneo Mercantil de Valencia, o las del Palacio Charlottenborg en Copenhague y la Galería Flechtheim en Berlín que se extendió hasta principios de 1933.

En 1934 vuelve a concurrir a la Bienal de Venecia con otras dos pinturas, *Muchacha* y *Ciega* y participa también en el Concurso Nacional de Bellas Artes que tenía como lema «El Traje Regional» ganando una medalla con su óleo *Maragatos.* Fiel a su enorme capacidad de trabajo expone nuevamente en la Exposición Nacional de Bellas Artes su magnífica pintura *Lavanderas* que sigue obteniendo el favor de la crítica.

Al año siguiente participó en la en la exposición que La Librería Internacional de Zaragoza dedicó, en exclusiva, a las jóvenes artistas y escritoras del momento en la que, entre otras, figuraban Menchu Gal, Norah Borges, Josefina de la Torre y Carmen Conde.

En 1936 ilustra una de las páginas del suplemento *Disfraces* en la revista *Blanco y Negro* y vuelve a la Bienal de Venecia con las obras *Circo* y *Maternidad.* Acude también a la que sería la última aparición de los Ibéricos, la magna exposición *L'Art Espagnol Contemporain,* en el Museo del Jeu de Paume de París, durante los meses de febrero y marzo. Finalmente expone en la Nacional de Bellas Artes que aquel fatídico año hubo de clausurarse al poco tiempo de su inauguración debido al inicio de la guerra civil. En esta ocasión presentó el notable óleo *La matanza de los inocentes,* representando un grupo de madres con sus hijos en brazos huyendo despavoridas del ataque de los soldados en una especie de presagio del horror que

estaba a punto de vivir el país. Esta obra se encuentra actualmente en el Museo Reina Sofía como depósito temporal del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Ideológicamente adscrita a la Sección Femenina de Falange Española, en 1937 contrajo matrimonio en Barcelona con el ilustre médico alergólogo Javier Ferrarons y juntos emprendieron una huida para pasar al bando nacional, acabando por residir hasta la finalización de la guerra en una localidad de la provincia de Burgos. Terminada la contienda el matrimonio se estableció definitivamente en Barcelona.

Comenzó a colaborar con la revista falangista *Vértice,* activa desde 1937 hasta 1946, en la que trabajaron también algunos otros artistas que habían formado parte de la renovación artística de los años treinta, como José Caballero, Carlos Sáenz de Tejada, Serny o Baldrich y cuya dirección artística corría a cargo de Ángeles Torner Cervera, nuestra A.T.C. En 1939 participó en la Exposición Nacional de Pintura y Escultura que el nuevo régimen organizó en Valencia dando continuidad a las históricas Nacionales de Bellas Artes y continuó su actividad expositiva en los años siguientes. En 1940 y 1942 volvió a ser seleccionada para la Bienal de Venecia y en 1941 y 1945 acudió también a las Nacionales de Madrid. Eugenio d'Ors la escogió para el II Salón de los Once que se celebró en 1944 en la Galería Biosca de Madrid, en el marco de la Academia Breve de Crítica de Arte.

Participó en múltiples exposiciones individuales y colectivas a lo largo de los años en La Casa del Libro, en las Galerías Syra, en las salas Gaspar y Parés de Barcelona en la Galería Biosca de Madrid, en la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 y un largo etcétera que se extiende hasta los años ochenta. Sin embargo ya no era la misma Rosario de Velasco. Curiosamente, la ideología que ella había escogido y abrazado con fervor pensando que hacía lo mejor para su país, acabó devorándola como lo había hecho con tantas mujeres cuyo estatus social nunca volvió a ser el mismo que tuvieron durante los años veinte y treinta. La libertad creadora, el espíritu de vanguardia, las conquistas para la libertad de la mujer de aquella generación de las "sinsombrero" quedó absolutamente devastada en la larga posguerra. Su pintura se resintió, dejó de ser creativa y moderna para ahondar en temas muy tradicionales con un lánguido decorativismo que nada tenía que ver con la maravillosa fuerza de una de las mejores artistas del primer tercio del siglo XX.. **J. A.**

Viera Sparza – María Dolores Esparza Pérez de Petinto

(ZARAGOZA, 1908 – MADRID, 1987)

De todas las mujeres que han sido obviadas por la historia y que hoy intentamos sacar a la luz uno de los casos más sangrantes es el de Viera Sparza. Porque ella fue una artista genial, una ilustradora moderna con una cantidad de registros inigualables, adelantada a su tiempo, con una extraordinaria calidad en sus dibujos de tan acusada personalidad que resultan inconfundibles entre la gran cantidad de ilustradores e ilustradoras de su época. Pero sobre ella parece planear un halo de tinieblas, una escasez de información sobre su peripecia vital que deja innumerables lagunas y que dificulta enormemente la tarea de trazar una carrera artística realmente única. A ello contribuye la que parece ser una historia familiar imprecisa y, prácticamente, extinguida al no existir descendencia ni de ella ni de sus hermanos que pudieran guardar su memoria, a no ser por parientes lejanos que han tratado de mantener, en la medida de sus posibilidades, algún resquicio de la memoria de Viera Sparza.

Hija del militar Luis Esparza del Campo y de Asunción Pérez de Petinto Landa, nació en Zaragoza pero debido a los destinos de su padre la familia se estableció en Madrid probablemente con algunos obligados desplazamientos a otras ciudades. Tuvo tres hermanos, Fernando, aparejador que murió muy joven en 1928, Luis, ingeniero de caminos, casado pero sin hijos y Carmela, mecanógrafa, que permaneció soltera trabajando toda su vida en el Ministerio del Aire.

Nada sabemos de su educación pero su hermana estudió en la Escuela Profesional y del Hogar de la Mujer y es probable que ella también lo hiciera durante algún tiempo. Esta escuela, que intentaba reproducir modelos de otros establecimientos europeos y americanos, marcada por un cierto espíritu institucioncita, se enmarcaba en las nuevas ideas que pretendían proporcionar una mejor educación a las mujeres, por supuesto como perfectas amas de casa pero también como posibles profesionales y dotarlas de un nivel educativo más acorde con la modernidad. Carmela Esparza estudió idiomas y mecanografía y aunque no tenemos datos sobre Dolores es posible que estudiara también idiomas y se iniciara en el arte del dibujo para el que, desde niña, sentía una especial inclinación.

Las dos hermanas tuvieron una gran amistad con el pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes de hecho, en una pequeña entrevista, que apareció en el diario *Aire Libre*

de Canarias, en 1963, al ser interrogada sobre sus «maestros» ella contestó que no tuvo ninguno concretamente pero que trabajó con Hidalgo de Caviedes, su pintor y dibujante preferido en aquellos tiempos. No solo es que trabajara sino que les unió una muy buena amistad y, probablemente, se movieran en parecidos círculos sociales frecuentando los ambientes más avanzados del momento, entre ellos la Residencia de Estudiantes.

En 1923, con tan solo quince años, publica Viera Sparza su primera portada en la revista *Blanco y Negro,* un dibujo titulado *Al amor de la lumbre* de tendencia tardo simbolista que demuestra gran madurez pero en el que no asoma todavía la enorme personalidad que irá desarrollando la autora. En esta ocasión firma con su nombre real, Dolores Esparza que, tres años después, cuando empieza a despegar su carrera con verdadera fuerza cambiaría por Viera Landa utilizando el segundo apellido de su madre.

Mujer moderna, dispuesta a entrar con vigor en el mundo social, cultural y laboral, reclamando su puesto en el nuevo orden que se estaba estableciendo desde el final de la Segunda Guerra Mundial, una jovencísima Viera irrumpe con energía en el campo del arte y de la ilustración. A partir de 1926 poco después de la muerte de su padre, comienza a ilustrar libros de la editorial *La novela mundial,* realiza figurines de moda para la revista *Elegancias,* colabora también en la prestigiosa revista *La Esfera* e ingresa en la Unión de Dibujantes Españoles, la U.D.E., participando en 1928 en el *XI Salón de los Humoristas*. Su estilo se ha transformado completamente, desde aquel simbolismo un tanto recargado de sus comienzos sus trazos se agilizan, compone con unas cuantas líneas sueltas y una extraordinaria estilización en la que va desprendiéndose de elementos que molestan a la expresividad.

Ese mismo año comienza a colaborar en la recién aparecida revista *Estampa*, siendo su primer trabajo la ilustración de un texto de la periodista y escritora Magda Donato, seudónimo de Carmen Nelken, una de las pioneras del feminismo.
A lo largo de ese año tendrá más contribuciones en esta revista y en enero de 1929 aparece en una página que el semanario dedica a todas sus colaboradoras. Allí se ve la fotografía de una espléndida Viera Landa, joven, bella y moderna, con el pelo muy corto y junto a ella importantes figuras del naciente feminismo de la época: la propia Magda Donato, la pintora e ilustradora Alma Tapia, la abogada Clara Campoamor, las escritoras Sara Insúa y Gloria Zamacois, la abogada y futura doctora en medicina Concha Peña, la ilustre Concha Espina y las periodistas Matilde Muñoz, Irene Falcón y María Vinyals de Lluria.

En 1929 comienza a trabajar para el periódico *El Imparcial* ilustrando una sección titulada «Algarabía Semanal» pero, sobre todo, se afianza su muy dilatada y fructífera relación con la revista *Blanco y Negro* y el diario *ABC*. Un dibujo publicado en el *Blanco y Negro* del mes de octubre titulado *Frente al faro* parece toda una declaración de intenciones: tres muchachas apoyadas en una barandilla frente al mar, dirigen su vista hacia un lejano faro, desenfadadas, con el pelo corto, dos de frente y una de espaldas, son modernas, el dibujo es ágil, estilizado, el viento agita sus gabardinas de vivos colores azul, blanca y rojo que, tal y como están colocadas, forman la bandera de Francia en una sensación de total libertad.

Quizá Viera estaba ya preparando el viaje que realiza a París en 1930 desde donde envía algunos dibujos a *Blanco y Negro*. No podemos precisar la extensión de este viaje que, quizá, sería el primero de los muchos viajes que hizo, según ella misma expresaba en la entrevista de 1963 que mencionábamos anteriormente. Lo cierto es que esta estancia en París debió de marcar un antes y un después en su trayectoria pues, ya desde esos dibujos que envía desde la capital francesa, ha cambiado su firma a la que será la definitiva: Viera Sparza.

Y Viera Sparza entre 1930 y 1936 realiza decenas y decenas de ilustraciones para novelas, cuentos, artículos, cuentos infantiles, figurines de moda y de disfraces, ella misma redacta relatos para niños y mayores y llega a dibujar las portadas de ocho números de *Blanco y Negro* en un mundo mayoritariamente dominado por los hombres. Colabora también en otras revistas como *Raza, M.Z.A y Crónica,* en una actividad verdaderamente incansable que incluyó también varios cuentos en el suplemento *Gente Menuda*.

En 1931 es elegida Vocal Femenina de la Unión de Dibujantes Españoles y expone en el *I Salón de Dibujantes*, que organiza la asociación, al tiempo que concurre al *XI Salón de Otoño* pero quizá lo más significativo es su participación en el evento que tuvo una muy especial repercusión: el *Salón de Dibujantas*, organizado por el Lyceum Club Femenino. Este activo club de mujeres, creado en 1926 al amparo de la Residencia de Señoritas, acogió a las más ilustres representantes de las ciencias y la cultura y en este núcleo hay que enmarcar la actividad de Viera Sparza en aquellos momentos. Viera había entablado amistad, entre otras, con Victorina Durán, Matilde Ras y, especialmente, con Elena Fortún. El *Salón de Dibujantas* venía a poner en claro y en altavoz el sentimiento de pertenencia a un grupo, a un colectivo de mujeres que se mostraban en público con el

espíritu reivindicativo del feminismo de la época. Recibieron críticas y alabanzas, se les tomó en serio y también en broma, pero aquellas mujeres estaban definiendo toda una manera de presentarse ante el mundo.

A partir de estas fechas Viera llegó a ser una de las ilustradoras más solicitadas. Con una personalidad arrolladora, su estilo había quedado completamente definido, sobre todo en la creación de una mujer libre, de rasgos fuertes y angulosos, un tanto masculinizada, con una gran esquematización de las formas y los contornos. En ocasiones con aspecto dulce, otras veces alegre y socarrona pero, en general, su tono es enigmático, misterioso, incluso melancólico, sin un ápice de cursilería ni de elementos que distraigan la comprobación de un fuerte temperamento. Generalmente está rodeada de un ambiente misterioso, una atmósfera inquietante que parece guardar un secreto, apenas desvelado, como el que envolvía y abrumaba a las mujeres de su entorno y que podría quedar patente en el emblemático dibujo *Pájaros del mar*, publicado en el *Blanco y Negro* del 14 de septiembre de 1930, en esas dos muchachas que pasean, graves y serias, cogidas del brazo a la orilla del mar.

En julio de 1935 escribe e ilustra, para *Blanco y Negro,* la narración lírica *La nube y el río,* y unos meses después, en enero de 1936 escribe el cuento infantil *Un día de frío,* ilustrado por ella misma, en la revista *Crónica*. En el mes de febrero se publica el suplemento de *Disfraces* de *Blanco y Negro* al que Viera contribuye con tres modelos y a partir de este momento no tenemos constancia de que hiciera nuevos trabajos. Lo único cierto es que nos acercábamos a la atroz guerra civil y a un espeso silencio para la ilustradora que solo se despejó durante un momento, en 1940, con unas pequeñas colaboraciones en la revista *Y* de la Sección Femenina de Falange Española.

Tímidamente reaparece en el diario *ABC* a partir de 1946 con algunas ilustraciones que, de manera muy esporádica, van a ir publicándose a lo largo de los años hasta 1962. La larguísima posguerra y la situación de subordinación absoluta de la mujer durante el régimen franquista habían acabado con la brillantísima carrera de una extraordinaria artista.

No obstante, cuando la escritora Elena Fortún regresó del exilio en 1948, eligió a su amiga Viera para ilustrar los cuentos de *Mila y Piolín* que iba publicando por entregas en la revista *Semana*. Al principio tuvo alguna duda de que la ilustradora quisiera colaborar con ella, recién llegada de Argentina. Con grandes inseguridades sobre el futuro, Fortún escribía, «supongo que viéndome tan vieja ya no le importaré nada». Pero Viera aceptó encantada comenzando a ilustrar los textos de su amiga y aunque con problemas, porque el editor quiso prescindir de ella, finalmente acabó los dibujos de toda la serie. Posteriormente realizó las ilustraciones para los dos libros de Fortún que editó la casa Aguilar en 1951 y 1952, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* y *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*.

Dos años después de la muerte de Elena Fortún, acaecida en mayo de 1952, Viera Sparza escribió un precioso texto que se publicó en las páginas del diario *ABC* el 28 de diciembre de 1954 titulado *Estela para Elena Fortún,* abogando por la creación de un monumento a la escritora. En el artículo, Viera rememora los tiempos en que ambas se conocieron en la redacción del periódico, muchos años atrás, cuando Elena escribía sus cuentos para el suplemento *Gente Menuda* y ella era una joven y asidua colaboradora del *Blanco y Negro* y a lo largo del texto Viera habla de «nosotras», las que nos hemos quedado sin ella, como haciéndose eco de la pertenencia a un colectivo de mujeres que quedaba huérfano con la desaparición de la amiga.

En 1955 contrajo matrimonio con el capitán de corbeta Luis Rojí Chacón cuando contaba ya con cuarenta y siete años. Y aquí entramos en una confusión que se ha ido manteniendo a lo largo del tiempo pues cuando su buena amiga Matilde Ras publica la *Historia de la escritura y grafología* en 1951, hace un breve estudio de la firma de Viera y escribe: «Viera Sparza […] acababa de perder a su marido cuando estampó esa firma. Ésta posee menos relieve del que su autora tiene en el grafismo habitual». Es decir, en 1951 la artista estaba ya viuda e ignoramos cuándo se había casado y con quién pero, lo cierto, es que su matrimonio con Luis Rojí tuvo lugar en julio de 1955 y a comienzos de los años setenta la pareja continuaba viviendo en Madrid.

Poco después de su boda, Rojí fue destinado durante algunos meses a la base naval de la Armada Estadounidense de Quantico, en Virginia, y la pareja se trasladó allí en una temporada que Viera recordaría con especial agrado por el ambiente libre y desenfadado de aquella sociedad en comparación con la atmósfera opresiva que se vivía en España. Durante aquella estancia, en 1956, realizó varios dibujos de la vida local llenos de alegría y de brillante colorido que se publicaron en el diario *ABC*.

Después de su regreso, la vida artística de Viera Sparza se fue haciendo cada vez más esporádica hasta casi desaparecer por completo. Una vez más, como venimos

comprobando, el estatus social de una mujer que había conocido la mayor de las libertades en los años treinta había relegado a una gran artista al papel de esposa y ama de casa, «sus labores», como se decía en aquellos deprimentes tiempos. **J. A.**

Xelia - Elia Martínez Fernández Torregrosa Salazar

(MADRID, 1931)

Elia Martínez Fernández Torregrosa Salazar (firma Xelia en la ilustración; y Elia Torregrosa, Elia Martínez o combinando sus apellidos de variadas maneras, en la pintura), nace en Madrid en 1931[331]. Estudia en las Damas Negras, como también su única hermana, María Victoria. Desde pequeña siente afición por el dibujo. A la vista de su facilidad, la escultora Josefina Miralles[332], amiga de la familia, la anima a asistir a las clases de la Real Academia de San Fernando. Elia acude, pero no se siente a gusto en aquel ambiente y lo deja. Encauza su formación con Maruja Sanz, excelente copista del Museo del Prado, y prosigue su aprendizaje con Emilio Molina Núñez, pintor murciano centrado en una temática clásica de paisajes y bodegones. Como cualquier adolescente de aquellos tiempos, Elia compraba en su salida semanal la revista *Chicas,* y hoy declara, con absoluta sencillez, que cuando comentaba con su madre las ilustraciones que allí aparecían esta le solía decir: «Ese dibujo lo haces tú, e incluso mejor». Como resultado de esas cavilaciones, se anima a presentar unas pruebas a Consuelo Gil[333], quien de inmediato la acepta como miembro colaborador de su equipo; le encomienda portadas de novelas, y en raras ocasiones alguna ilustración intercalada en el texto, para la colección *Biblioteca de Chicas*[334]. Elia trabajará para Gilsa (o Cid) durante mucho tiempo, con la firma que entonces adopta, *Xelia.*

Su inconfundible estilo adorna más de doscientas portadas de aquellas novelas de pequeño formato (15 x 12cm) que eran una atracción semanal en los quioscos, donde se vendían a 5 pesetas.

Corrían los años cincuenta; estas publicaciones de las editoriales Juventud, El Molino, Toray, Editorial Valenciana, Gilsa/Cid, Bruguera, Rollán, Dólar, Espejo y otras, llegaron a ser coetáneas de los seriales radiofónicos a los que Consuelo Gil trató de adaptarse.

331/ Superadas las dificultades para dar con su paradero, debido a todas las combinaciones que hacía con sus apellidos y a su discreción, ha sido emocionante conocerla personalmente a sus 88 años, poseedora de un fino humor y de un ánimo envidiables, así como a su marido y a su hijo. Agradecemos vivamente su generosa colaboración.

332/ Josefina Miralles (Valencia, 1922). Estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue pensionada por la Casa de Velázquez de Madrid y becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia para residir en París, y por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia para proseguir sus estudios de escultura en aquel país.

333/ Consuelo Gil Roësset (Madrid, 1905 - 1995). Mujer cultivada y emprendedora, fue catedrática de instituto de inglés y buena escritora. Empezó colaborando en *Mujer, La Ametralladora y Flechas y Pelayos.* En San Sebastián durante la guerra civil trabaja con el editor Baygual, y funda y dirige la editorial Gilsa (posteriormente Cid), que lanzará las famosas revistas infantiles *Chicos, Mis Chicas, Chicas y El Gran Chicos.* En 1952 inicia la *Biblioteca de Chicas*, que tuvo dos colecciones: *La Ardilla Escocesa* (para niñas de 14 años), de corta duración, y *Échate a volar* (para mujeres sin límite de edad), que duró hasta 1967. Siempre contó con excelentes colaboradores para los textos y la ilustración.

334/ Algunas de sus portadas: *Redención* o *Fuego en las venas*, de Pedro Roger; *La casa de la discordia* o *Tal vez sea pecado,* de Pedro Barón; *El hipócrita,* de Miguel Arázuri; *Cabezón,* de José María Mataix; *Hiel y miel,* de Patricia Montes; *Otra vez los Driscoll*, de Rosa María Albert; *El profesor particular,* de Guillermo Sautier Casaseca.

Cuando en las radios de las casas se oía un fondo musical sugerente y una voz anunciando «emociones por entregas», las familias quedaban paralizadas alrededor del aparato. En los seriales trabajaron muchos autores, cultivando diversos temas, más o menos exóticos o sentimentales, pero el éxito cumbre llegó con los guiones escritos por Guillermo Sautier Casaseca, cuya insuperable e inolvidable *Ama Rosa* marca la cima del género en 1959, emitida por la Cadena Ser con las voces de Fernando Dicenta, Julio Varlea y de la inolvidable Luisa Ginzo).
El impacto de aquel serial fue histórico en España. En ese contexto se imprimían las ilustraciones de Xelia.

En 1951 se presenta al Concurso de Dibujos Publicitarios de Galletas Artiach, obteniendo una mención; José Briones gana el primer premio, de 5.000 pesetas. Elia quería trabajar más para ayudar en casa —su padre había fallecido tempranamente— y es la propia Consuelo Gil quien le sugiere presentarse a la agencia de publicidad Dardo. Así lo hace, y en Dardo conoce al que se convertirá en su marido en 1967, el publicista Andrés Walliser, con quien tendrá un hijo, Andrés. Realiza trabajos para la revista de pequeño formato *Ello*[335], una publicación obsequio para los clientes de Mantequerías Leonesas, con anuncios de un consorcio de empresas. Paralelamente, Elia acude con regularidad al Círculo de Bellas Artes para continuar su formación en la pintura, con los hermanos Eufemiano y Demetrio Salgado.

Participa en la Primera Exposición Internacional del Women's Advertising Club de Washington de 1963, siendo la única española invitada[336].

Se hacen eco de la noticia *La Prensa*[337] *y Pueblo.* Elia explica que los requisitos de la convocatoria exigían el envío de un dibujo ya publicado y otro original que fuera de temática española, porque todo lo español estaba entonces muy de moda en Estados Unidos.

Elia desarrolla toda su carrera como profesional independiente. Entre los años 1955 y 1958 colabora en la revista *Gran Mundo*[338]. Dibuja las portadas, donde van apareciendo un sinfín de famosas mujeres de la época: Margarita de Inglaterra, María Gabriela de Saboya, Ira de Fürstenberg, María Luisa de Bulgaria, Elena de Francia, Soraya de Persia...[339] Para ello, Elia se inspira en fotografías que traslada libremente.

335/ Editada en Barcelona de 1954 a 1962, entre sus patrocinadores figuraron Mantequerías Leonesas, Grifé & Escoda, Warner Bros., Paramount Films, 20th Century Fox y Fabra y Coats.

336/ Es la directora gerente del Women's Advertising Club, Margaret K. Scott, quien le envía una carta de invitación.

337/ Barcelona, 5 de octubre de 1963.

338/ *Gran Mundo Ilustrado. Revista semanal de actualidad*, dirigida por el marqués de Santo Floro.

339/ Y otras beldades, como Rocío Moragas de Gorospe o Silvia Lostel, conocidas de la artista a quienes ella intercalaba entre las famosas.

«Como ilustradora puede decirse que fue una especialista en el tratamiento de la belleza femenina. Todas sus mujeres jóvenes o mayores son atractivas y esto marco en gran medida su actividad profesional. Pocas personas conocían el nombre de Elia Martínez en las décadas de los 50 y 60, pero para muchísimas niñas, adolescentes y adultas si resultaba familiar la firma de Xelia al pie de sus innumerables portadas, ilustraciones o imágenes publicitarias»[340].

340/ Este párrafo y otros entrecomillados son parte de una semblanza de Elia redactada por su hijo Andrés Walliser, con la colaboración de sus padres.

Durante los mismos años es portadista de la *Colección Popular Literaria* (Madrid), de publicación quincenal; valga de ejemplo la portada que realizó en noviembre de 1955 para *Sotileza* de José María de Pereda, el número 22 de la colección.

En una carta de la Editorial Cantábrica de Bilbao de 1970, que la ilustradora conserva, se la informa del envío de ejemplares de los libros *Mujercitas* y *Aquellas mujercitas*, por ella ilustrados.

Merece la pena mencionar algunas de sus ilustraciones publicitarias, campo en el que fue prolífica. Para la agencia Dardo, por ejemplo: Levolor, la persiana veneciana; Ray-Ban, gafas de mil modelos innovadores; Cocaína, el perfume que emociona, Hechizo o Lavanda Inglesa, de Parera; Tangee, el pintalabios ideal. Otras marcas serían Albident, el dentífrico de España; Dentoikos para la dentición indolora, o la crema facial Alcedina. Dibuja carteles para el Balneario de Alceda en Santander y el de Archena en Murcia), para el salón de belleza Velty, etc. Con sus imágenes colabora al lanzamiento de Fedderes, revolucionarias instalaciones de aire acondicionado; de Flex, el colchón elástico de muellaje, o de los cruceros y viajes Meliá.

Pese a ser aún años de censura en las publicaciones, la ilustración gráfica tuvo entonces un brillante y a veces atrevido desarrollo. Pero progresivamente fue siendo desbancada por la fotografía, que se apodera de las portadas y más tarde de los interiores. Las revistas adquieren otro aspecto, que finalmente acarrea la práctica desaparición del dibujo en la prensa periódica. Esa escalonada sustitución en prensa y publicidad, agudizada con la llegada de la televisión, aleja a Elia Martínez de su actividad gráfica a mediados de los años setenta y le permite centrarse en la pintura, que nunca había abandonado. De hecho, durante los veranos los tres miembros de la familia salían al campo con sus lápices y sus pinceles:

«Siempre del natural recorrió la sierra madrileña y otros parajes de España con su familia, realizando paisajes al óleo y acuarela. Los veranos eran auténticas temporadas creativas pintando y dibujando en el campo con su marido, y su hijo triscando por los alrededores cada uno con su material de trabajo»[341].

341/ Ibídem.

Primera exposición individual de pintura, en la Sala Zólix de Madrid en 1980. Es finalista en la Exposición Nacional-Concurso de Pintura Príncipe de Asturias de la Federación de Círculos y Casinos de España[342], celebrada en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial de Madrid.

342/ Basada en una fotografía de Alberto Sommer, la pintura del entonces Príncipe de Asturias y hoy rey Felipe VI lleva la firma de Elia Martínez Fernández.

En 1981 repite en la Sala Zólix y participa en una exposición colectiva en la Sala Eureka II de Madrid.

Un año después participa en el II Premio de Pintura de Galerías Preciados Solo para Mujeres.

En 1983 expone en *Retratos* en la sala Carmen Borrell de Madrid. «Su facilidad para el dibujo y su capacidad de observación de la realidad se refleja en la fidelidad de sus retratos, en los que se prodigó en los años 80 con numerosos encargos»[343].

343/ Véase la nota 345.

El año siguiente, exposición individual en la Sala de la Editora Nacional (Gran Vía 5, Madrid). El pintor madrileño Alfredo Ramón tiene palabras elogiosas para la artista: «sencilla, objetiva, firme y transparente que nos invita a desear para su creadora un largo camino de progreso y perfección»[344].

344/ *ABC*, 9 de diciembre de 1984, p. 92.

Participa en el *LII Salón de Otoño* de 1985, celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y organizado por la Asociación Española de Pintores y Escultores (AEPE).

En 1986 concurre a *la XXIII Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores*, celebrada en el Patio de Cristales del Ayuntamiento de Madrid con motivo de la festividad de San Isidro.

En 1989, ya socia de AEPE, participa en su *X Exposición de Pequeño Formato*.

Es seleccionada para la exposición del American Women's Club de Madrid de 1996. Además del IV Certamen La Acuarela y Aranjuez, organizado por la Obra Cultural Caja de Madrid en el Aula de Cultura Aranjuez. Es Mención de Honor de la

Asociación de Acuarelistas de Madrid, trofeo que volverá a ganar en 1997 y 1998.

En el marco de la séptima edición de *Madrid vive la moda,* en 2005 se celebra la muestra *La publicidad vive la moda*, que a través de 87 carteles y 372 anuncios traza la evolución iconográfica de dicho sector. Xelia aparece recordada en el catálogo con dos anuncios de aguas de colonia,Varón Dandy y Gong[345].

345/ De Parera, en pp. 118 y 123, respectivamente, del catálogo de la exposición organizada por Carmelo Hernando en el Mercado Puerta de Toledo de Madrid.

La aportación de los dibujos de Xelia a esta exposición tiene gran interés porque implica una ventana abierta a un tipo de ilustración que asume la fotografía, bordea el cartel cinematográfico y participa de una estética de la que Xelia es una eximia representante: el de la revista popular juvenil. Es una vertiente modernizada del mundo de la Novela Rosa, de larga influencia en la educación sentimental de las mujeres, origen de un género literario menospreciado incluso por sus autores pero también de un importante negocio editorial. **M. G. O.**

Piti Bartolozzi
p. 103

Isabel Uceda
p. 203

Aitana Martín
p. 194

Rosario de Velasco
p. 135

Josefina Santonja
p. 60

Adriana Exeni
p. 184

Maryan Ribas
p. 198

Petra Amorós
p. 76

Mar Ferrero
p. 189

Marga Gil Roësset
p. 120

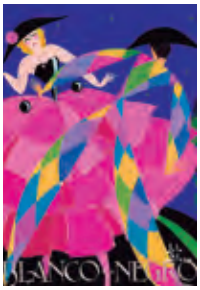
Ana Muñoz Reyes
p. 200

Purificación Searle
p. 127

Carmen
p. 111

Manuela Ballester
p. 102

Ceferina de Luque
p. 56



Lola Blasco
p. 110

Teofila Sasiaín
p. 172

Ana Badell
p. 150

Victorina Durán
p. 115