



Maruja Mallo entre España y Argentina. Trigo y espigas en el equipaje¹

Maruja Mallo between Spain and Argentina. Wheat and ears in her baggage

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID / FACULTAD DE BELLAS ARTES

Resumen: Dado que la biografía de la pintora española Maruja Mallo ha sido abordada en suficientes trabajos específicos, en este artículo se tratará con mayor atención las obras que realizó la pintora entre España y Argentina entre 1936 y 1939, especialmente *Sorpresa del trigo* (1936) y *Canto de las espigas* (1939), que formará parte de la serie *La religión del trabajo*, pintada enteramente en Argentina con dibujos y apuntes realizados en su tierra natal, Galicia, antes de salir hacia el exilio pocos meses después de estallar la Guerra Civil española. Con la aproximación a la obra, desde el punto de vista pictórico y conceptual, se profundiza en las motivaciones y los símbolos de los que parten estos cuadros, así como en la recepción en el país de acogida.

Palabras clave: exilio, Generación del 27, arte español republicano, proporción en el arte, simbología

Abstract: Since the biography of Spanish painter Maruja Mallo's has been addressed in enough specific works, this paper will pay more attention to the works she carried out between Spain and Argentina along 1936 and 1939, specially *Sorpresa del trigo* (1936) and *Canto de las espigas* (1939), which will take part in the series *La religión del trabajo*, painted entirely in Argentina with drawings and preliminary works made in her homeland, Galicia, before going into exile a few months after the outbreak of the Spanish Civil War. With this pictorial and conceptual approach to her works the aim is to dig deeper into the motives and symbols that were the source of this paintings and the reception they had in her host country.

¹ Este trabajo está ligado a los proyectos: *Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica* (GVPROMETEO2016-133); *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio* (PID2019-109271GB-I00).



Key words: exile, generation of 27th, Republican Spanish art, proportion in art, symbology

Cuando Maruja Mallo (que en realidad se llamaba Ana María Gómez González pero adoptó el segundo apellido paterno) llega a la Argentina, lo hace con un excelente currículum como artista a pesar de su juventud. Había nacido en Vivero, La Coruña, en 1902, y estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, junto con su hermano Cristino, escultor, quien, al igual que ella, adoptó el segundo apellido paterno. Maruja sería una de las pocas mujeres que estudiaban en Bellas Artes en aquellos años, junto con Delhy Tejero, Francis Bartolozzi, Victorina Durán o Remedios Varo. En la Escuela coincidió con Salvador Dalí, a quien la propia Maruja considerará su “alma gemela” (Mangini, [2010] 2012: 56-57)² y, a través de él, trabó amistad con Federico García Lorca y Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes (fue la única mujer admitida en la “cofradía de la perdiz” formada por el grupo de amigos), tal como la propia Mallo contara en el homenaje a la *Revista de Occidente* en 1976 (Pérez de Ayala, 2009a: 9 y 39). Y también mantuvo una relación muy estrecha con la poeta Concha Méndez, pareja sentimental por entonces de Luis Buñuel (8).

En torno a 1927 tanto Maruja Mallo como otros compañeros, artistas y poetas entraron en contacto con el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia, promotores de la Escuela de Vallecas, a la que pertenecerían igualmente los poetas Federico García Lorca o José Herrera Petere, los pintores Juan Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna y José Moreno Villa, además de muchos otros que se sumaban esporádicamente a las caminatas desde la estación de trenes de Atocha hasta el cerro Almodóvar, llamado “cerro testigo”, próximo a Vallecas; entre ellos estaría el poeta y periodista argentino Raúl González Tuñón. Fueron los años en los que la pintora mantuvo una relación sentimental con Rafael Alberti que dejaría honda

² Rafael Santos Torroella los consideraba “compañeros de viaje” y coincidentes en la mirada sobre el mundo en que habitaron (Santos, 1993: 33).



huella en la obra de ambos. También se le adjudica una relación con Miguel Hernández³ e, incluso, con José Herrera Petere⁴.

Es en esos momentos cuando Maruja Mallo hizo su primera exposición individual importante en el salón de actos de la prestigiosa *Revista de Occidente*, dirigida por don José Ortega y Gasset, el 28 de mayo de 1928, recibiendo muy buenas críticas. Ella lo agradeció siempre.

Hay que tener en cuenta que la obra inicial de Maruja Mallo, con las *Verbenas* (1927) y las *Estampas* (1927) encaja perfectamente en la estética que estaba defendiendo la *Revista de Occidente*, ya que Fernando Vela, discípulo de Ortega y Gasset, tradujo y publicó en la revista el ensayo de Franz Roh sobre el *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, que suponía un “retorno al orden” de la figuración. De modo que todos los pintores de la generación de Maruja Mallo conocían ese manifiesto prácticamente desde su publicación, como dejó demostrado Marga Paz en la exposición *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936* (1997).

Son años en los que la pintora colabora como ilustradora en distintas revistas, especialmente en *Revista de Occidente*, y trabaja en varias escenografías, como la que hizo para su amiga Concha Méndez, *El ángel cartero* (1929) o *Clavileño*, para Rodolfo Halffter, que pensaba estrenar en 1936 en la Residencia⁵. Para esta última se sirvió de materiales adquiridos en

³ José Luis Ferris (2006) describe con sensibilidad y detenimiento la relación entre el poeta y la pintora.

⁴ En uno de los cuadernillos que José Herrera Petere utilizaba en aquella época, lleno de apuntes y dibujos, hay un retrato de Petere dedicado a Maruja Mallo (“A la célebre escultora [sic] Maruja Mallo”) y en otro, un dibujo de Mallo firmado, con dos manos abiertas, como pinceles, una paleta de pintor, una herradura y una cruz. El segundo dibujo está reproducido en el catálogo de la exposición *José Herrera Petere. Memoria de una vida* (Ballesteros et al., 2009: 159), de la cual fui diseñadora y compartí comisariado.

⁵ En la Residencia de Estudiantes se pudieron ver las maquetas de *Clavileño* en 2017, con motivo de la exposición *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* (Murga, 2017), como parte de los resultados de la tesis doctoral *Artistas españoles en la danza. De la Edad de Plata al exilio (1916-1962)*, donde hay un apartado dedicado a “Las novedades escenográficas de Maruja Mallo” (Murga, 2011: 286-292).



torno a la Plaza Mayor, yendo acompañada por Pablo Neruda⁶, con quien inició amistad en Madrid, en las extraordinarias fiestas que el poeta y diplomático organizaba en su residencia madrileña de La Casa de las Flores.

Entre 1932 y 1933 estuvo becada en París por la Junta de Ampliación de Estudios de la Institución Libre de Enseñanza. Fue cuando expuso, en la Galería Pierre, su serie de *Cloacas y campanarios*, que incluía la escenografía de *Clavileño* además de las *Arquitecturas, Construcciones y Edificaciones campesinas*, influidas por el magisterio de Joaquín Torres García. Antes de inaugurar la exposición el propio André Breton adquirió uno de sus cuadros, *Espantapájaros* (1930).

Los años previos a la proclamación de la II República española, y los inicios de esta, fueron de una gran efervescencia cultural y un giro hacia el compromiso social y político, de ahí —aunque según Amelia Meléndez (2018: 222) no está documentado— que Maruja Mallo colaborara, según dijo siempre, con La Barraca de García Lorca y las Misiones Pedagógicas⁷. Y —eso sí está documentado— dio clases en la Escuela de Artes y Oficios en el verano de 1936, posiblemente en relación con un proyecto de la Institución Libre de Enseñanza para educar en zonas rurales (222)⁸.

Antes que nada conviene observar que Maruja Mallo ha estado encasillada dentro del surrealismo, o cierto surrealismo español, algo que está en discusión incluso al día de hoy. Es cierto que André Breton se entusiasmó con la serie *Cloacas y campanarios*, como se ha dicho, pero es una serie que ya se encuentra bajo la influencia de la Escuela de Vallecas, que pretendía ser un movimiento social más ligado a la tierra y el paisaje, a lo popular y las

⁶ Lo contaría el poeta en su libro de memorias *Confieso que he vivido* (Pérez de Ayala, 2009a: 19). Sin embargo no mencionaría nada de sus encuentros posteriores en Chile y queda por tanto en entredicho la visita de ambos a la Isla de Pascua.

⁷ Desde luego Maruja Mallo figura en la relación de “Participantes y colaboradores en las Misiones Pedagógicas” en el catálogo de la exposición *Las misiones pedagógicas* (Otero y García, 2006: 621-624) pero los datos tendrán que estudiarse detenidamente en trabajos posteriores dadas las dudas que plantea el sistemático trabajo de Amelia Meléndez (2018).

⁸ Sobradamente preparada, había aprobado las oposiciones del Ministerio de Instrucción Pública en 1933 para impartir clase de Dibujo libre y Composición para alumnos de primaria en los institutos nacionales. Fue destinada de manera interina al Instituto de Arévalo, donde estuvo escasamente un año, hasta 1934. Al parecer quiso volver a opositar pero el estallido de la guerra truncó sus planes (Murga, 2015: 94).



artesanías y que, en un determinado momento, a partir de 1932, comienza a tener vinculaciones con el grupo de Arte Constructivo del uruguayo Torres García. De modo que las interpretaciones sobre la obra de Maruja Mallo son muy dispares: en los dos extremos estarían Valeriano Bozal, quien defendía el surrealismo español de la pintora (1967: 182-183) y Estrella de Diego, que rotundamente lo ha discutido (2008)⁹. No obstante, y a pesar de explorar otros terrenos, nuestra pintora participará en muestras de “arte surrealista” durante años y el título de la última conferencia que impartió, en Santander, será “El surrealismo a través de mi obra” (Mallo, 1983: 189-194).

Maruja Mallo estaba muy informada y era bastante culta, con Platón como brújula y el estudio de Mattila C. Ghyka sobre la proporción áurea como libro de cabecera, según decía Ramón Gómez de la Serna y recordaba Jorge Oteiza (Osma, 1992: 58). Acudía a las tertulias que se organizaban en algunos salones y cafés de Madrid, que suponían un complemento necesario de la vida intelectual de la época. Y seguramente asistía a las conferencias impartidas por personalidades de primera fila invitadas a la Residencia de Estudiantes. Entre las reseñables para los artistas estarían las de Walter Gropius, Le Corbusier o Alexander Calder, como difusores del arte nuevo. Todo lo que suponía la nueva visión del arte que rompía las barreras entre artesanos y artistas estaba a la orden del día. Quizá por eso, y también por influencia de Torres García, Maruja Mallo se interesó por la cerámica y llegó a dar clases en la Escuela en Madrid.

En suma, todo estaba preparado para que en 1936 Maruja Mallo iniciara la serie de cuadros de la que ahora vamos a hablar y que sirven de charnela entre España y Argentina y después entre Argentina y España pues, si huyó de la Guerra Civil española en 1936 con *Sorpresa del trigo* en el equipaje, regresaría en 1961 con ese mismo cuadro y, además, con el *Canto de las espigas*, realizado en el exilio.

⁹ Ha llegado a decir que la clasificación de “surrealista” aplicada a las mujeres artistas no es más que una manera más de “recluir las” o “desactivar las” (Diego, 2008b: 30).



Procesos de la pintura. El *Canto de las espigas* y *Sorpresa del trigo*

El *Canto de las espigas* es un cuadro que Maruja Mallo termina por pintar en el exilio argentino, durante la Guerra Civil española, y está fechado en 1939. La fecha fue inexplicablemente modificada posteriormente por la autora, que puso 1929, según consta en la ficha del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), su propietario desde 1988, pues, aunque dicha Institución no abrió oficialmente hasta 1992, a ella fueron a parar los fondos del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo¹⁰.

Como dice Paloma Esteban —que fue conservadora jefe del departamento de Pintura— en la citada ficha, *Canto de las espigas* forma parte de una serie dedicada a los trabajos del campo y del mar, un conjunto de siete lienzos de diferentes formatos que la pintora terminaría por denominar *La religión del trabajo*. De los siete que forman el conjunto, solo dos estarán expresamente dedicados a los trabajos de la tierra, los restantes se dedicarían al mar, y todo el conjunto parte de un óleo de 1936, calificado por Esteban como “enigmático”, titulado *Sorpresa del trigo*.

Canto de las espigas está compuesto por tres cabezas de mujer, o mejor dicho, lo que podrían ser tres representaciones especulares de una misma mujer con sus respectivas manos, tres pares, con las palmas desplegadas, como abanicos y, entre ellas, formando un entramado geométrico de hilos dorados, los tallos de múltiples espigas de trigo junto con el fruto correspondiente. El conjunto tiene algo de icono bizantino, por los dorados del cereal, que conforma tres aureolas sagradas en torno a las cabezas, y por el hieratismo de las figuras, “diosas cósmicas” según Mangini ([2010] (2012): 217) o damas oferentes ibéricas sugeridas por Meléndez (2018: 231), ninguna estaría descaminada. Además, el hecho de que sean tres (como tres espigas en *Sorpresa del trigo*) hace sospechar a María Zanetta que la simbología de los números podría relacionarse con *La doctrina secreta* de Madame Blavatsky (Zanetta, 2014: 168).

¹⁰ Se puede ver en la web del Museo, dentro del catálogo de las obras, que está en línea. El cuadro fue adquirido por nueve millones de pesetas, cantidad equivalente a 54.000 euros (Vidal, 1999: 106).



Como ya he dicho, el origen parte de un cuadro anterior, *Sorpresa del trigo*, de 1936, pintado en plena efervescencia republicana. En varias ocasiones la autora contó que la idea surgió a raíz de un desfile que presencié junto a María Zambrano y otros amigos:

El origen de “Sorpresa del trigo” me brotó presenciando la última manifestación del Primero de Mayo porque desfilaba por Recoletos y repentinamente apareció entre el desfile un brazo que alzaba un enorme pan que era como una eucaristía. Entonces, al llegar más cerca de nosotros, me acerqué y les pregunté “¿De dónde venís?” y me dijeron: “Venimos andando desde Tarancón” “¿Y qué queréis?” “Pan”.¹¹

Además, hacía hincapié en que el arte tenía que cumplir un fin social, es decir, se alejaba del universo ensimismado del surrealismo en el que había sido encasillada. Y por otro lado esa conexión con la eucaristía, con el cuerpo de Cristo, tampoco es casual, pues la iconografía católica estará presente también en Buñuel, Lorca o Dalí. Pero es bien sabido que la artista es abiertamente crítica con la Iglesia, que incluso es tildada de “blasfema” (en los cuadros de las Verbenas pintaría la “Mafia santa y la jodida mística”), de modo que la iconografía que maneja es mucho más compleja y, en todo caso, se trata de espiritualidad, más que una afiliación religiosa concreta.

Aquel año, 1936, la pintora hizo una exposición en la sala madrileña de ADLAN (la Asociación de Amigos de las Artes Nuevas, a la que pertenecía) y allí mostró toda una serie de cerámicas realizadas en 1935 muy en la línea del constructivismo de Torres García y las leyes de la geometría de Ghyka. Pero quizás era demasiado pronto —desde luego mucho antes de que la cerámica de Sargadelos tuviera éxito en Argentina, introducida allí por los gallegos exiliados Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo—. La exposición no tuvo el éxito que ella esperaba y recibió malas críticas, lo que provocó su contestación en *Claridad* quejándose del trato que recibía por ser mujer, pues se comentaba

¹¹ Entrevista filmada en la Plaza Mayor de Madrid a su regreso a España para el documental *Paisajes de la Historia – Figuras femeninas (La mujer en la II República)*. 11 de mayo de 2007. Minutos 38:55–39:17. Abreviado, se puede ver en https://www.youtube.com/watch?time_continue=78&v=sRjnbJ7AvZI&feature=emb_logo [Fecha de consulta: 31 de agosto de 2020].



mucho más su aspecto que su trabajo (Mallo, 1936, s.p.)¹². Al lado de la columna, un detalle de la fotografía de Maruja Mallo con el conjunto de las obras expuestas. Se ve *Sorpresa del trigo* junto con trabajos de arpillera y esparto (de la escenografía de *Clavileño*). No se verá en este fragmento el resto de los cuadros, de esquemas geométricos relacionados con la cerámica y que, al parecer, se perdieron en los bombardeos de la Guerra Civil española.

La mujer moderna y las imágenes de la República

Se han relacionado estos cuadros de mujeres y el trigo con los anteriores de Maruja Mallo (*Ciclista* y *La mujer de la cabra*, ambos de 1927) y con la representación de la mujer moderna que la propia Maruja encarna (pelo corto, “a lo garçon”, ropa holgada y corta, zapatos sin tacones y, significativamente, sin sombrero), al igual que sus amigas, pues es bien sabido que Concha Méndez, compañera de correrías juveniles y gran deportista, le servía de modelo en aquellos años (Ballesteros, 2004). Es un tipo de mujer que aparece en los carteles de la publicidad de la época y en el cine, al que todos los que se consideraban modernos tenían bastante afición, una mujer que fuma en público, que conduce, que hace deporte y es independiente (Pérez Rojas, 1997). Esta mujer nueva, sobre la que he escrito anteriormente, seduce tanto al personal femenino como al masculino, pues los vanguardistas, sin precisar exactamente el ideal que pretendían, parecían propugnar —frente a la monotonía burguesa— una mujer hermosa y libre de trabas económicas, sociales y morales (Fernández, 2004: 112).

De modo que esa mujer moderna está presente en la mayoría de los cuadros de Maruja Mallo desde sus comienzos pero, cuando pinta *Sorpresa del*

¹² Como ha puesto de manifiesto Isabel Rodrigo Villena, incluso cuando la crítica era buena, la galantería y el tono empleado con las mujeres artistas no era más que otra manera de sexismo (2017). Y el sexismo estaba muy presente en el arte español de entonces, lo que explica que para la exposición en el Pabellón Español de París de 1937 no se contara con mujeres artistas de la categoría de Maruja Mallo, conocida ya internacionalmente y comprometida con la República (Gaitán, 2015). Es notorio el borrado de las mujeres artistas a lo largo de la historia, precisamente por eso, en lo que se refiere a la generación de Maruja Mallo, el libro *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano* (Gaitán, 2019), supone una revisión del canon.



trigo en 1936 esa imagen está cambiando, como está cambiando, en general, la sensibilidad de los intelectuales y artistas, especialmente después de las revueltas obreras que conmocionaron al país (sucesos de Arnedo, Castilblanco o Casas Viejas). Muchos de los que unos años atrás habían sido seducidos por la “deshumanización del arte” comienzan a adquirir un claro compromiso político y apostar por una nueva “rehumanización del arte”. Fruto de ello es la publicación, en 1931, del ensayo-manifiesto de José Díaz Fernández *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (Fuentes, 1970: 1), que llamaba explícitamente a la politización del escritor y que marcó el camino de la novela social durante la Segunda República.

Por eso mismo tiene sentido que Maruja Mallo, que estaba afiliada al Sindicato de Artistas Plásticos desde 1931, que formaba parte del grupo de La Escuela de Vallecas, que había colaborado con las Misiones Pedagógicas y que, junto con Miguel Hernández, había elaborado la escenografía para el drama *Los hijos de la piedra*, inspirado en los sucesos de Casas Viejas y de Asturias, iniciara esta serie de cuadros dedicados al trabajo.

La imagen de la nueva mujer republicana ciertamente es heredera de la mujer moderna que la pintora ha estado reproduciendo en su obra, pero va a cambiar. La imagen de la mujer seguirá siendo moderna pero, al mismo tiempo, abandonará cualquier atisbo de frivolidad, probablemente influida por la cartelería revolucionaria procedente de la Unión Soviética (Colomina, 2009). Se aprecia en la representación de la propia República como mujer joven, atlética, vestida con péplum y barretina y con un brazo en alto sujetando una llama que alumbraba el camino de la libertad. Por ejemplo, el célebre cartel *Alegoría de la República* (1931) de Luis Dubón Portalés, cartelista de las fallas valencianas, o la estatua en madera —también de la República (desaparecida)— de Vicente Beltrán Grimalt, que se divulgó en prensa con motivo de la presencia del presidente Manuel Azaña en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Valencia en 1937. Se va perfeccionando la nueva mujer que eclosionará en la Guerra Civil en la figura de las milicianas y reporteras de guerra —como Gerda Taro— que aparecerían en los carteles de propaganda bélicos y en las fotografías de prensa del bando republicano (Fernández, 2004: 103-127).



El inicio de la Guerra Civil en Galicia

Después de aquel Primero de Mayo tan significativo, en el verano de 1936, antes del golpe de estado del 18 de julio que daría inicio oficialmente a la Guerra Civil española, la pintora se trasladó a su Galicia natal para dar clases en la Escuela de Artes y Oficios. En esos momentos la artista está embarcada en una relación sentimental con el orensano Alberto Fernández Martínez (tenía el alias Alberto Fernández “Mezquita”, que se corresponde con la localidad gallega en la que había nacido en 1896), trotskista, miembro del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) y amigo de Eugenio Fernández Granell (Meléndez, 2018: 222).

En Galicia, aparte de las clases, Maruja Mallo visitó las lonjas de pescado, hizo bocetos de las barcas, los peces, los aparejos de pesca y los pescadores, dibujos que se llevaría a la Argentina y que darían lugar a los cuadros sobre la pesca que incluye la serie *La religión del trabajo*. Aquel marco idílico se convertiría en una pesadilla a partir del golpe de estado que lo truncó todo. Es entonces cuando se planifica la huida de la pareja, pero los detalles son confusos. Dado que Mezquita huye a Portugal, y se aloja en la embajada chilena, se ha dado por supuesto que Maruja Mallo le acompaña, pero al parecer no está demostrado. Mezquita es detenido en Lisboa el 11 de noviembre de 1936 y deportado a España, donde fue torturado y condenado a muerte. Los amantes no se volvieron a ver¹³.

El hecho de que la salida de Maruja Mallo hacia Argentina fue a través de Portugal, que incluso estuvo alojada en casa de Gabriela Mistral, cónsul de Chile en Lisboa (Cabello, 2017: 41), es discutida por Amelia Meléndez; pero de lo que no cabe duda es que hizo la travesía en un vapor postal inglés, el Alcántara, que llegó a Buenos Aires el 9 de febrero de 1937, y que probablemente para salir tuvo que solicitar los correspondiente permisos con el

¹³ La pena de muerte de Mezquita se trasmutó en una condena de cárcel, de la que salió por intercesión de amigos. Después de varios avatares, salió de España hacia el exilio, estuvo en México, Venezuela, Cuba o Yugoslavia y acabó sus días en Venezuela, en 1968 (Mangini, [2010] (2012): 351-352 nota 134). A pesar de que no se volvieron a ver, sí volvieron a tener noticias uno del otro y Maruja Mallo incluso le ayudó en alguna ocasión (363-364 nota 87).



argumento de “reunirse con familiares” y con motivo de hacer una exposición invitada por la presidenta de la Asociación de Amigos del Arte (Meléndez, 2018: 224). Durante los meses de espera, la artista vivió los horrores de la guerra que se estaba produciendo, lo que provocaría en ella posteriormente un posible trastorno de estrés post-traumático que explicaría algunas explosiones de carácter al principio de su exilio. Al parecer las pesadillas la invadían, con violencias múltiples, asesinatos y mutilaciones de niños. Solo contaría detalles de lo vivido en un artículo por entregas dirigido a *La Vanguardia* de Barcelona en 1938 con el título “Relato Veraz de la realidad de Galicia” (224).

La simbología del trigo

A pesar de la reputación demasiado académica de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (o Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, como se denominaba entonces), en gran parte debida a la leyenda de Dalí, no se puede desestimar el peso de su enseñanza. No solamente había materias prácticas en las que se desarrollaba la habilidad manual, también se estudiaba Perspectiva, Anatomía, Historia del Arte o Colorido y composición. También Teoría de las Bellas Artes y Estudio de las Formas arquitectónicas, asignaturas en las que, sin duda alguna los alumnos estudiaban la representación simbólica de las ideas abstractas. Los profesores, según denunciaría Victorina Durán años más tarde (Gaitán y Murga, 2019), eran, por lo general, bastante misóginos y no confiaban en la continuidad de la profesión en las mujeres¹⁴. Especialmente vilipendiado sería Rafael Doménech, pero incluso él tenía bastante que enseñar a su alumnado. Y Maruja Mallo estuvo orgullosa de su formación (Escribano, 2009: 29).

Sorpresa del trigo, que parte de una “visión” casi religiosa, con aquella mano saliendo de la multitud con un pan como una “eucaristía”, es una imagen vinculada con toda la tradición clásica que Maruja Mallo conocía y amaba. El trigo está cargado de connotaciones y cobra sentido en las reivindicaciones

¹⁴ Más reprobable va a ser el ninguneo de los propios compañeros: Dalí, Buñuel, Neruda o, incluso, Alberti apenas mencionarán a Maruja Mallo en sus memorias y escritos posteriores por distintos motivos.



obreras del campo en aquellos primeros años de la República en los que está pendiente la Reforma agraria, tan esperada. Conceptualmente la obra es muy rotunda, con la cabeza (muy escultórica) de una mujer que reúne la fortaleza de toda la tradición clásica y que se actualiza con la imagen combativa y esperanzadora de la República. Es la mujer nueva con la que la pintura se identifica, pero también es la madre de todas las madres: la tierra.

Las espigas son emblema de la fecundidad y atributo solar, como se recogía en el *Diccionario universal de la mitología o de la Fábula*, escrito por el misterioso B.G.P. y editado inicialmente en 1835 en Barcelona, donde se decía, en lo referente a la voz “Espiga”, que “los egipcios ofrecían espigas de trigo a Isis. Los griegos y los romanos coronaban con ellas a Deméter, o Ceres, y sus templos. Eran también un atributo de Apolo o el Sol” (B.G.P., 1938: 548). Voz emparentada con “Abundancia”, “Ceres” y “Paz”.

La abundancia, según ese mismo diccionario, se representa por medio de una joven ninfa que en el brazo derecho lleva el cuerno de la cabra Amaltea y en el izquierdo un manojo de espigas que caen en desorden. Y se mencionan otros ejemplos de medallas en los que aparece la ninfa con espigas surgiendo de su cabeza (B.G.P., 1835: 21).

Naturalmente las espigas de trigo están relacionadas con la abundancia de la tierra y los campos cultivados y, por tanto, son indispensables como atributos de Ceres, la diosa de la agricultura, doliente madre de Proserpina y mujer agraviada por varios dioses que se describe como mujer majestuosa que corona su cabeza con una guirnalda de espigas o de adormideras, plantas de suma fecundidad (B.G.P., 1835: 322). Esta conexión es algo que también ha visto Zanetta, quien habla de Deméter, la diosa griega de la agricultura, y la encamina hacia la imagen simbólica de la “Madre España” (2014: 168). Lo que no andaría tampoco descaminado porque las espigas, en *Sorpresa del trigo*, tienen otra peculiaridad, la de crecer de los dedos de la mano derecha, tan grande como la cara, en competencia con ella, como si el cuerpo se convirtiera en tierra, donde puede germinar la vida. Mitos que terminarán hermanándose con los de los pueblos indígenas que Maruja Mallo conocerá en los países del exilio, como el de la Pachamama.



Con el *Canto de las espigas* la pintora sigue explorando el mismo tema, aunque lo que prima en la forma de ejecución —y se ve muy claramente en el boceto previo— es la geometría¹⁵.

La geometría ante todo

Estrella de Diego, en su fundamentada discusión sobre el “mal llamado surrealismo de Maruja Mallo”, destacó el carácter analítico y metódico de todas sus obras (2008a), especialmente en la serie *La religión del trabajo*. La artista calculaba siempre en sus bocetos el número áureo y las armonías propiciadas por la simetría en las composiciones. Hay bastantes dibujos preparatorios que lo atestiguan. El proceso de sus cuadros no tiene nada que ver con la intuición, sino con la búsqueda matemática de un orden plástico, algo que dota a sus figuras de un aspecto clásico y riguroso. En ocasiones la artista se refería a esa producción concreta como si se viera guiada por un “deseo de edificación” (Mallo [1938] (2009): 47-53).

Esa aspiración de pureza geométrica también se verá en los estudios sobre la cerámica que tan mala recepción tuvieron cuando se mostraron en Madrid en 1936. En ellas se veía la evolución del aprendizaje recibido en la Escuela de Bellas Artes, particularmente en clase de Pintura decorativa del profesor Enrique Simonet Lombardo, quien explicaba a los alumnos la proporción áurea siguiendo los libros de Albert Charles Racinet, *Le Moyen Âge et la Renaissance, histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe* (París, 1857). Pero esta fuente sería sustituida por el tratado de Matila C. Ghyka *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927), muy recomendada por el pintor uruguayo Joaquín Torres García (Meléndez, 2018: 221)¹⁶.

¹⁵ El boceto previo está reproducido en el Catálogo de la exposición de 2009, así como el de otro cuadro, no realizado, que sería pareja del anterior con dos cabezas masculinas (Escribano, 2009: 59).

¹⁶ Y todo va quedando relacionado porque también en 1927 se había publicado, en Alemania, *Die Perspektive als “Symbolische Form”* (Perspectiva como forma simbólica) de Erwin Panovsky que, tres años antes, en 1924, había publicado *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der*



Las veinte “Cerámicas” presentadas son armonías circulares, composiciones ornamentales que representan la naturaleza que con más frecuencia encuentro por las tierras de España. El trigo, el olivo, los viñedos: tres vegetales universales. (Mallo [1938] (2009): 52)

El libro de Ghyka es el de un matemático, está lleno de fórmulas, pero también tiene gráficos para explicar la confección de las figuras geométricas y la traslación armónica de las representaciones de la naturaleza en el arte. Porque de eso se trata, de encontrar la armonía y la belleza de las formas y la proporción.

Asombra que no se haya mencionado a Paolo Uccello como posible influencia en Maruja Mallo, un pintor renacentista obsesionado con la perspectiva y la geometría en sus composiciones que se considera precursor del surrealismo. Los perfiles de Maruja Mallo en *La tierra y El mar* (1938), o retratos de frente o perfil de 1941 como *Cabeza de mujer*, recuerdan mucho el *Retrato de dama* de Paolo Uccello (1440). No es casual que Mangini intuya el entusiasmo de la pintora por el Renacimiento en la primera conferencia que impartió en Argentina ([2010] (2012): 213).

Huida de España y llegada a la Argentina

Yo recordaba mi niñez libre y feliz en Galicia, los mercados en la plaza tan pintorescos, las romerías tan alegres, y no pude resistir aquello tan terrible. Tenía un telegrama de Argentina, lleno de sellos, donde se me invitaba a exponer. Me fui en 1937 y ya no regresé hasta 1962. (Vicent, 1981: 11-12)

Como ya se ha dicho, Maruja Mallo llegaría a Argentina con el cuadro *Sorpresa del trigo* en el equipaje porque traía consigo una invitación de la Asociación de Amigos de las Artes de Buenos Aires para realizar una exposición. Y hay bastantes indicios de que fue gracias a la intercesión de Gabriela Mistral (Cabello, 2017: 41). Se abría un nuevo periodo en el que, al menos

älterten Kunsttheorie, donde establecía una relación entre pensamiento e imagen examinando a conciencia la teoría neoplatónica del arte. Aunque no serían traducidos al español hasta los años setenta.



inicialmente, pesaría en ella como en todos los exiliados tanto “el dolor y el desarraigo como la necesidad de proseguir el camino y reencontrar otras vías desde donde continuar el proceso vital” (Wechsler, 2009: 153).

En Buenos Aires Maruja Mallo fue recibida con los brazos abiertos, y la prensa fue preparando el terreno, equiparándola, como gran artista española, al lado de Picasso, Dalí o Alberto Sánchez (Mangini, [2010] (2012): 208). Llevaba una carta de presentación de Gabriela Mistral dirigida a su colega y amigo, el diplomático mexicano Alfonso Reyes, que cumplió su función, ya que de ahí surgiría la amistad y la colaboración¹⁷ entre la pintora y el influyente escritor (Cabello, 2017: 41).

Antes de su llegada, el 24 de enero de 1937, Mistral también había escrito a su amiga Victoria Ocampo:

Allá les llega Maruja Mallo. Ojalá pudiesen ir por el mismo barco los demás profesores que habría que poner a salvo, en bien del día de mañana de su país. Yo sé que Vd. le confortará el alma acongojada bajo su sonrisa que ella lleva. (Cabello, 2017: 41)

Y Victoria Ocampo era, en aquel momento, directora de la revista *Sur* y una de las personalidades mejor conectadas de Buenos Aires. Poco después de su llegada, la revista —en la que nuestra pintora colaboraría posteriormente realizando ilustraciones— le dedica uno de los ensayos centrales firmado por el crítico de arte Attilio Rossi que servirá como presentación en sociedad (Cabello, 2017: 41).

Es decir, que tuvo la gran fortuna de contar con muy buenos amigos nada más llegar que le facilitaron su inserción en la vida cultural de la capital e incluso le proporcionaron medios de subsistencia. No obstante hay que resaltar que la red de apoyo tiene fundamentalmente nombre de mujer. Ni Gabriela Mistral ni Maruja Mallo enarbolaron nunca la bandera del feminismo pero eran

¹⁷ Maruja Mallo diseñó un decorado para una obra de teatro escrita por Alfonso Reyes titulada *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* que fue estrenada en Buenos Aires el 2 de agosto de 1938 y los beneficios se enviaron a los niños españoles. Mallo se sirvió de lo que había hecho para *Clavileño*, que no llegó a representarse (Mangini, [2010] (2012): 218). La correspondencia entre Maruja Mallo y Alfonso Reyes, que se encuentra en la “Capilla Alfonsina”, en la casa-museo del escritor y que se compone de 23 cartas datadas entre el 20 de febrero de 1938 y el 25 de agosto de 1945, esclarecen este periodo en el que no nos podemos detener en este momento (Pérez, 2013: 73-86).



conscientes de que eran minusvaloradas por su condición y que se sirvieron e hicieron valer una serie de redes entre mujeres que se apoyaban mutuamente, al margen de las ideologías políticas de cada una. Claudia Cabello hace hincapié precisamente en eso pues, aunque las diferencias entre Mistral con Concha Espina o entre Ocampo, María de Maeztu y Mistral fueron patentes, siempre existía esa “red” que permitía que entre ellas se ayudaran (Cabello, 2017: 42), del mismo modo que Maruja Mallo ayudaría a su vez a María Zambrano poniéndola en contacto con Alfonso Reyes (41).

La pintora, cuando toma el camino del exilio, ya no es la jovencita alegre y atrevida que deslumbró a tantos, tiene que reescribirse. Es en Argentina cuando se ve obligada a formalizar y conceptualizar lo que hace pintando. Le ofrecen dar conferencias, una salida muy afortunada dadas las circunstancias, y la primera será en la filial de la Asociación de Amigos del Arte en Montevideo, a resultas de lo cual volvió a ver a Joaquín Torres García y comenzó a colaborar como ilustradora de la editorial Atlántida.

En la conferencia, que llevaba por título “El proceso histórico de la forma en las artes plásticas”¹⁸, la pintora quería abarcarlo todo, habló del arte clásico, de los egipcios, de la Edad Media, del nuevo orden... Pero se nota, dice Mangini, que solo se entusiasma realmente cuando habla de la cultura renacentista ([2010] (2012): 213).

El renacimiento de la cultura greco-romana y el movimiento humanista que se extendió por el occidente de Europa son la consecuencia de la vuelta a la naturaleza, de la vuelta a la afirmación, al poder absoluto del hombre libre de supersticiones. Con el espíritu laico, la arquitectura civil se sobrepone a la religiosa. (Mallo, [1937] 2009: 84)

Después de esta conferencia se animaría a publicar, también en la revista *Sur*, su estudio exegético “Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936”, en 1938 y en la editorial Losada en 1939 (Mallo [1938] 2009, 47-53).

También estaría en contacto con los grupos gallegos ligados al Grupo

¹⁸ Se publicaría en *Sur* con otro título: “Integración del fondo y de la forma en las artes plásticas” en febrero de 1939 y posteriormente, con el primer título, en el catálogo de la obra de la artista que tenía una introducción de Gómez de la Serna en 1942. Se reproduce íntegro en el catálogo de la exposición de 2009 (Mallo, [1937] (2009): 58-69).



del café Tortoni, donde se encontraban Luis Seoane, Attilio Rossi —el autor del artículo de bienvenida en la revista *Sur*—, el matrimonio de Guillermo de Torre y su esposa, la artista Norah Borges, y Eduardo Blanco Amor, autor de alguna de las fotografías realizadas a la pintora en su taller.

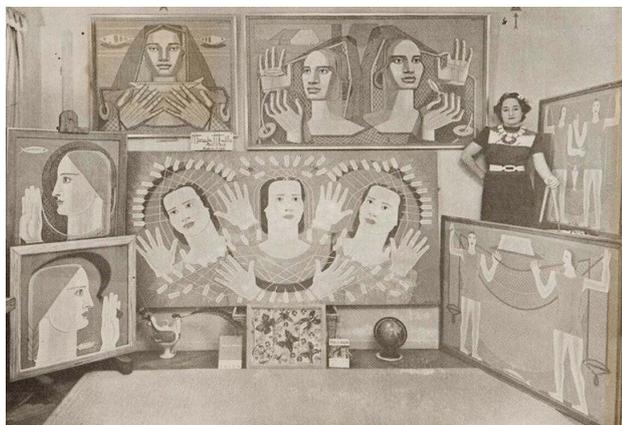


Fig. 1. *La religión del trabajo* de Maruja Mallo. Montevideo 1943. Fotografía publicada en *Mentor. Revista uruguaya ilustrada*, enero de 1943. Gal. Guillermo de Osma.

De *La religión del trabajo* a los murales del cine Los Ángeles

La religión del trabajo (1936-1939) está concebida como un mural en partes (Fig. 1), que se origina con *Sorpresa del trigo*, la última pintura hecha en España y, para ella, utiliza bocetos realizados en Galicia: *Arquitectura humana* (1937), un torso que podría ser de mujer con aire medieval envuelta en redes e hilos de pesca que sostiene un enorme pescado (un *Kuros* moderno). *Figuras* (1937), con una pareja igualitaria pero claramente diferenciada de un hombre y una mujer amparados por una gigantesca red con un pez y una estrella entre ambos¹⁹. En *Mensaje del mar* (1938) la composición es similar a *Sorpresa del trigo*, pero son solo dos mujeres²⁰ y se cubren, al igual que *Arquitectura humana*, con redes, mientras parecen acariciar pececillos con las manos, como

¹⁹ También “La red” o “Estrella de mar”. Se encuentra en el MNCARS <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figuras-1>> [Fecha de consulta: 20 de agosto 2020].

²⁰ Del año 1945 hay un boceto de prolongación en el que vemos que son mujeres. Facebook 21 de marzo de 2020. <<https://www.facebook.com/MarujaMalloOficial/photos/a.143294345848640/1453319958179399/>> [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2020].



palomas. También, con aire renacentista, los retratos de perfil *La tierra* y *El mar* (1938), la primera con una hoz sobre la cabeza y una espiga clavada en la garganta como una flecha. La última pintura, la más ambiciosa, sería *El canto de las espigas* (1939)²¹. El título de la serie no es gratuito, ni el paralelismo con los mitos católicos, aunque su interés es más espiritual, no religioso, como bien ha descrito María Alejandra Zanetta (2014: 177-178)

La serie pretendía abarcar un estudio sobre el conocimiento de las leyes que rigen el universo, la naturaleza y la matemática del mundo, pues las figuras remiten a los *Kuros* y las *Korai* arcaicas, a las damas oferentes ibéricas e incluso a los frescos egipcios, pero también, sin duda, a la imaginería moderna sobre los héroes proletarios e, incluso, a las series sobre los oficios, de larga tradición y que se estaban actualizando en la fotografía (August Sander) o en el cine (Eisenstein). Especialmente significativos serían, en su encaje argentino, los cuadros dedicados a la tierra, con toda la simbología sobre el trigo y su panteísmo agrario, dado que Argentina era considerada “el granero del mundo” desde el siglo XIX²².

En muy poco tiempo Maruja Mallo se introdujo en los círculos de la alta sociedad. Se la requería para dar conferencias sobre los temas publicados en la revista *Sur*, y no solo en Argentina, en otros países limítrofes. Al poco de publicarlo, en 1938, visitó Chile por primera vez invitada por la Alianza Intelectual para dar una conferencia. Y este país será la puerta para la regeneración que la artista estaba necesitando. A partir de 1941 inicia la serie de sus *Naturalezas vivas*, la segunda en orden de importancia que pintó en América. Volvió a encontrar la alegría de vivir. Hay unas fotografías muy hermosas de ella cubierta de algas en Playa de El Tabo, junto a Neruda, en 1944. El encuentro con el Pacífico va a hermanar su raigambre gallega y marinera con la exuberancia y la riqueza del mar profundo. América la transformó, como diría en 1961, se sentía más completa después de haber

²¹ Hay discrepancias con el número de cuadros que integran la serie pero en la ficha del MNCARS se dice que son siete al igual que en la exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Pérez de Ayala, 2009a: 24).

²² Amelia Meléndez habla incluso de influencias de Maruja Mallo en algunos poetas y escritores argentinos (2018: 230).



vivido allí, en un continente que le brindó la alegría de vivir frente a la agonía de la muerte de la que había escapado (Mangini, [2010] (2012): 224).

Al mismo tiempo consigue trabajo en una empresa de decoración, la Compte House, para la que diseña tejidos, muebles, objetos artísticos y joyas (228). Y en 1945 está embarcada en un proyecto muy ambicioso: el encargo de tres murales para el cine Los Ángeles (hoy destruido) en una de las principales arterias de Buenos Aires. La sala había sido diseñada por los arquitectos Abel López Chas y Federico Zemborain, discípulos de Le Corbusier. Fig. 2.



Fig. 2. Murales de Maruja Mallo en el cine Los Ángeles, Buenos Aires.
Licencia Creative Commons

Los tres murales bidimensionales que Maruja Mallo realizará para el cine Los Ángeles se titulaban *Armonías plásticas*, eran de vivos colores y combinaban motivos marinos con representaciones étnicas. En ellos aparecían formas humanas de todas las razas, de seres semihumanos y de vida marina, que se movían en una especie de ballet acuático.

Los arquitectos quedaron muy conformes y estos murales abrieron las puertas de la artista a otra manera de mirar el mundo, más allá de lo conocido hasta ahora. La crítica Melba Luna advertía entonces cómo la naturaleza multiétnica de Sudamérica, así como una nueva cosmogonía esotérica, estaba penetrando en ella, algo que la artista reconocía en 1979 en el Homenaje a la *Revista de Occidente*:



Sí, yo me siento más completa desde que he vivido en América. América, por otra parte, es una consecuencia de España. Esto se ve muy bien desde allí. Por eso he buscado, y creo que he encontrado en aquel continente, una nueva mitología plástica. (Pérez de Ayala, 2009a: 37)

Nuestra pintora vivió unos años muy productivos, en los que viajaba constantemente, alojándose en los mejores hoteles (era parte de su promoción), visitó en un tiempo record Nueva York, París, Brasil²³, Isla de Pascua (aunque no está probado), Chile, Bolivia, Uruguay y diversas regiones de Argentina. La agenda está plagada de contactos, coleccionistas y empresas (Mangini, [2010] (2012): 242). Lo que parece que va faltando es el contacto con las amistades verdaderas, pues pierde la conexión con sus compañeros de exilio y con las personas que le brindaron ayuda cuando llegó (249).

En octubre de 1948 expuso en Nueva York. La muestra incluía parte de la serie *La religión del trabajo*, con *Canto de las espigas*, *Arquitectura humana*, *Mensaje del mar* y algunas otras pertenecientes a *Naturaleza viva* y *Cabezas de mujeres*. Pero la crítica no fue favorable. A pesar de contar con el respaldo de Jean Cassou en el catálogo, se apreció la obra “demasiado decorativa” y próxima al surrealismo, un movimiento que se consideraba pasado. Por contraste, apenas dos años más tarde, cuando expuso en París, sería elogiada “por haber abandonado el surrealismo” (Mangini, [2010] (2012): 246).

La fecha de 1951 será muy importante para comprender algunos de los acontecimientos posteriores. Maruja Mallo expone en Madrid en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, seguramente respondiendo al llamamiento de Salvador Dalí, que había vuelto a España y apostó abiertamente por la Bienal que, en los ambientes del exilio, fue llamada la “Bienal franquista”, e incluso lanzó un llamamiento a Picasso, que no solo no le respondió sino que apoyó las “contrabienales” (Cabañas, 1996: 60-61). Tampoco le va a ayudar a Maruja Mallo el hecho de que Rafael Alberti y María Teresa León llegaran a Buenos Aires en 1940, pues eso seguramente creó tensiones en los círculos que compartían. Con quien nunca dejó de estar en contacto fue con Ramón

²³ De Brasil procede la inspiración de *La cierva humana*, de 1948, pues disponía de una modelo negro-asiática que tuvo en Río de Janeiro (Pérez de Ayala, 2009b: 105).



Gómez de la Serna, él mismo bastante aislado, que falleció en 1963, el mismo año en que el matrimonio de Alberti y María Teresa León se trasladó a Roma.

El personaje de Maruja se iba pareciendo cada vez más al personaje de Dalí, incluso le imita en las inflexiones de voz y en los gestos y comenzó a cultivar el aspecto de la sofisticada mujer surrealista, rodeada de pieles, de joyas exóticas y con maquillaje exagerado²⁴. Los testimonios de los que la conocieron entonces coinciden en la apreciación de que, a partir de los años cincuenta, al igual que pasó con Dalí, Maruja Mallo comienza a alejarse de la realidad. Es el momento en que busca religiones alternativas y tradiciones artísticas ajenas a lo occidental (Mangini, [2010] (2012): 266 y 286-287).

Fin de la etapa americana y regreso a España

A finales de los años cincuenta, a pesar de que la artista continuará haciendo exposiciones en Buenos Aires, cada vez se habla menos de ella en la prensa y su figura va decayendo (Gluzman, 2018: 11). Todo ha cambiado muy rápidamente y ya hay otros artistas jóvenes que acaparan la atención. Surge el grupo del movimiento perceptista, con Raúl Lozza a la cabeza, que apuesta por la abstracción a partir de 1946²⁵. También el Arte Madí y el Arte Concreto Invención, con Tomás Maldonado, que sigue la estela de la Bauhaus, y que va a revolucionar todo el arte en Argentina rechazando el arte considerado “de élites” y lo figurativo y lo social almibarado.

Maruja Mallo vuelve a España inicialmente en 1961 trayendo de vuelta en el equipaje *Sorpresa del trigo* acompañado de *Canto de las espigas* y hace algunas exposiciones con las obras nuevas que trae y con algunas de antes de la guerra rescatadas por su familia. Sin embargo, en España, como dice Mangini: “la artista no tardó en percatarse de que era una completa

²⁴ Es interesante la valoración de Patricia Mayayo (2017) de la performatividad de la artista a lo largo de toda su vida, por medio de las fotografías, el maquillaje y la escenografía de sus presentaciones.

²⁵ Maruja Mallo está al corriente, pues en 1952 le envía el número tres de la revista del movimiento a Oteiza, y mantiene su curiosidad por lo nuevo pues tiene apuntes de color en sus cuadernos que sugieren que le había llegado información sobre los ejercicios de interacción del color de Josef Albers.



desconocida” ([2010] (2012): 254), y su obra no tiene relación con lo que se está haciendo —o promoviendo— desde el régimen: la abstracción o el informalismo. No regresará definitivamente hasta 1965, instalándose en Madrid. Es muy acertada la apreciación de Lucía García de Carpi, que comenta que, a pesar de que a su regreso daría a conocer su producción americana en algunas galerías, “su momento ya había pasado” (2001: 319), porque no es fácil reconquistar el terreno perdido: como Ulises, al volver a la tierra de partida, hay que volver a hacerse un lugar. Es algo que les va a pasar a todos los artistas exiliados o emigrados, es imposible que todos ellos, no solo las mujeres, como dice el profesor Julián Díaz, no se presenten como “fuera de orden” (2005: 9-21).

Con todo, a partir de la muerte de Franco se inician algunos movimientos de reconciliación y reconocimiento, tanto a nivel individual como oficial. A nivel individual, en 1985 Alberti escribe el artículo “De las hojas que faltan” en el que por primera vez desde su ruptura, habla de Maruja Mallo (Alberti, 1985)²⁶. Y a nivel oficial, recibe en 1982 la Medalla de Oro de Bellas Artes concedida por el Ministerio de Cultura, en 1990 la Medalla de Oro de la Comunidad de Madrid y, al año siguiente, la correspondiente de la Xunta de Galicia.

Pese a todo, Maruja Mallo llega a vivir un momento peculiar de celebridad con la euforia generada por la “movida” madrileña durante la transición. Le pasaría lo mismo que a José Guerrero, que, al igual que ella, fue invitado a los cursos de verano de La Magdalena, en Santander, quien se verá rodeado de jóvenes pero sin posibilidad de integrarse en sus grupos. No es posible, su discurso ya no coincide con el que prima en esos momentos, no pueden entrar en los debates que se están produciendo, y no forman, no pueden formar, parte de aquella movida. No obstante, es muy interesante que

²⁶ Desde 1977 María Teresa León, quien al parecer tenía vetado todo encuentro con la pintora, está ingresada en un sanatorio por culpa del Alzheimer. Fallecerá en 1988. Este artículo de Alberti se repetirá en el ABC al día siguiente del fallecimiento de la pintora en 1995, al que se añadirá una frase: “Hoy que Maruja Mallo se ha ido definitivamente, su recuerdo más bello y exaltado está en mi corazón” (Pérez de Ayala, 2009a: 38). Esos recuerdos se incluirán igualmente en el vol. 3 de *La arboleda perdida* (Alberti, [1998] (2009): 87-101).



el espíritu de su obra sí parece pervivir en artistas como Dis Berlín, Guillermo Pérez Villalta o Sigfrido Martín Begué y la exposición en la galería Guillermo de Osma en 1992, que sigue siendo una referencia, consigue su entusiasmo²⁷.

Y ahora mismo, en un momento en que el feminismo está reivindicando la labor de las mujeres en el arte desde todos los puntos de vista, y en el que se fomenta la mezcla de culturas, lo interracial y decolonial, el nombre y la experiencia de Maruja Mallo se presenta como una brillante luz, que alumbraba la existencia de todas las mujeres olvidadas de la generación del 27 (Ruiz, 2006), las “fuera de orden” como ella misma, María Blanchard, Norah Borges, Olga Sacharoff, Ángeles Santos o Remedios Varo (Huici, 1999: 13-32) y las “sinsombrero”, que nos fueron abriendo puertas a todas las demás. Es un momento extraordinario para reivindicar a Maruja Mallo, a quien, como dice Estrella de Diego (2008a: 36), tal vez se la llamó surrealista porque “no supimos cómo llamarla, porque su viveza personal y pictórica nos dejó, a nosotros también en plenos años ochenta, sin etiquetas convincentes”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael [1998] (2009). *La arboleda perdida*. 2. Tercer y cuarto libros (1931-1977) en María Escribano *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. vol. 2. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 87-101.
- ALBERTI, Rafael (1985). “De las hojas que faltan”, *El País*, 29 de septiembre, en https://elpais.com/diario/1985/09/29/opinion/496792807_850215.html [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2020].
- BALLESTEROS, Plácido *et al.* (2009). *José Herrera Petere. Memoria de una vida*. Cat. exp. Guadalajara: Diputación de Guadalajara.

²⁷ Al año siguiente se celebró otra exposición en su tierra natal (Corredoira *et al.*, 1993). Después de su muerte se publicó el libro de Carmen Vidal (1999) y la biografía de José Luís Ferris (2004), antes de que Estrella de Diego publicara su monografía (2008). En 2009 se celebraría la gran muestra de referencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Escribano *et al.*, 2009) y en 2010 la muy citada biografía de Mangini. Más recientemente se han publicado dos libros de divulgación desde el ámbito gallego, el primero descubre obra realizada en el exilio sin catalogar (Barreiro y López, 2016) y el segundo es una monografía de homenaje como gallega destacada (Carballo-Calero, 2017). En la actualidad se está preparando el catálogo razonado de la obra cuyos autores son Juan Pérez de Ayala, Guillermo de Osma y Antonio Gómez Conde.



- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa M.^a (2004). "Maruja Mallo (1902-1994). De las cloacas al espacio sideral", *Revista de CC.SS.* "Aposta", n.º 13 (diciembre), pp. 1-34.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón; LÓPEZ MORÁN, Beatriz (2016). *Maruja Mallo: Una memoria en construcción*. Santiago de Compostela: Galaxia.
- B.G.P. (1835). *Diccionario universal de la mitología o de la Fábula*. Barcelona: Imprenta de José Tauló.
- BOZAL, Valeriano (1967). *Realismo plástico en España. De 1900 a 1936*. Madrid: Península.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996). *Artistas contra Franco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- CABELLO HUTT, Claudia (2017). "Identidades artísticas modernas y alianzas transatlánticas. Maruja Mallo, Gabriela Mistral y Victoria Ocampo", *Ínsula* (enero-febrero, 2017), pp. 841-842.
- CARBALLO-CALERO, María Victoria (2017). *Maruja Mallo*. Lugo: Diputación de Lugo.
- COLOMINA LIMONERO, Inmaculada (2009). "La influencia de la iconografía soviética en el imaginario colectivo de la izquierda española de los años 30". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, (2009) t. 21, pp. 101-116.
- CORREDOIRA, Pilar *et al.* (1993). *Maruja Mallo*. Cat. exp. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporáneo de Galicia.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2005). "Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática". *Migraciones & Exilios. Cuadernos de AEMIC* (diciembre 2005) n.º 6, pp. 9-21.
- DIEGO, Estrella de (2009). "Retratos". En María Escribano *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. 3 vol. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 71-87.
- DIEGO, Estrella de (2008a). *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre.
- DIEGO, Estrella de (2008b). "Escribir sobre las mujeres en el arte. Por qué no pueden ser «surrealistas» las «surrealistas»". En Josep Casamartina y Pablo Jiménez (dir.), *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 16-31.
- ESCRIBANO, María *et al.* (2009). *Maruja Mallo*. Cat. exp. 3 vol. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- FERNÁNDEZ, Dolores (2004). "Max Aub: imagen visual y literaria de la mujer vanguardista", *Diablotexto. Revista de crítica literaria*. Max Aub (2003-2004), n.º 7 pp. 103-127.
- FERRIS, José Luis (2004). *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de hoy.
- FUENTES, Víctor (1970), "La novela social española en los años 1928-1931", *Ínsula* (enero 1970), n.º 278, Madrid, p. 1.
- GAITÁN SALINAS, Carmen (2019). *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra.
- GAITÁN SALINAS, Carmen; MURGA CASTRO, Idoia (2019). "Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas". *Arenal* (julio-diciembre, 2019), vol. 26, n.º 2, pp. 399-425.



- GAITÁN SALINAS, Carmen (2015). "Female Artists and the Spanish Pavilion in the International Exhibition in 1937", *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* (octubre de 2015), vol. 6: Iss. 11, art. 11.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía (2001). "El exilio del surrealismo español". En Miguel Cabañas (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: CSIC, pp. 317-328.
- GHYKA, Matila C. [1927] (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón.
- GLUZMAN, Georgina G. (2018). "Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América", *Boletín de Arte* (septiembre de 2018), n.º 18, pp. 1-13.
- HUICI, Fernando (1999). "Fuera de orden". En Fernando Huici *et al.*, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 13-32.
- MALLO, Maruja (1983). "El surrealismo a través de mi obra". En Antonio Bonet (coord.), *El surrealismo*. Santander: Cátedra, pp. 189-194.
- MALLO, Maruja [1938] (2009). "Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936". En María Escribano *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. vol. 2. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 47-53.
- MALLO, Maruja [1937] (2009). "Proceso histórico de la forma en las artes plásticas". En María Escribano *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. vol. 2. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 58-69.
- MALLO, Maruja (1936). "El artista contra el crítico", *Claridad. Diario de la noche*, 23 de mayo, s.p.
- MANGINI, Shirley [2010] (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona: Circe.
- MAYAYO, Patricia (2017). "Maruja Mallo. El retrato fotográfico y la «invención de sí» en la vanguardia Española". *Modos. Revista de Historia da Arte*. Campinas. (enero 2017), v.1. n.º 1, pp. 70-89.
- MELÉNDEZ, Amelia (2018). "Pintura del Pueblo frente a la tiranía: *La Religión del Trabajo* de Maruja Mallo". *Revista Universitaria de Historia Militar* (2018) vol. 7, n.º 13, pp. 216-232.
- MURGA, Idoia (ed.) (2017). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Cat. exp. Madrid: Residencia de Estudiantes y Acción Cultural Española.
- MURGA, Idoia (2015). "Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas". En Almudena de la Cueva y Margarita Márquez Padorno (eds.), *Mujeres en vanguardia. La residencia de señoritas en su centenario (1915-1936)*. Cat. exp. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 86-127.
- MURGA, Idoia (2011). *Artistas españoles en la danza. De la Edad de Plata al exilio (1916-1962)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- OSMA, Guillermo de (1992). "Maruja Mallo y Jorge Oteiza. Una correspondencia". En Juan Pérez de Ayala y Francisco Rivas (eds.) (1992), *Maruja Mallo*. Cat. exp. Madrid: Gal. Guillermo de Osma, pp. 57-59.



- OTERO URTAZA, Eugenio; GARCÍA ALONSO, María (2006). *Las misiones pedagógicas*. Cat. exp. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- PAZ, Marga (1997). "El realismo mágico de Franz Roh". En Marga Paz *et al.*, *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*. Cat. exp. Valencia: IVAM Centre Julio González, pp. 13-26.
- PÉREZ DE AYALA, Juan (2009a). *Maruja Mallo. Álbum/cronología*. En María Escribano *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. vol. 2. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 1-39.
- PÉREZ DE AYALA, Juan (2009b). "Cotas de ascensión / Puntos de contemplación". En María Escribano *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. vol. 2. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 89-105.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, María Antonia (2013). "Análise da correspondencia entre Maruja Mallo e Alfonso Reyes (1938-1945)", *Madrygal, Revista de estudos Gallegos* (2013), n.º 16, pp. 73-86.
- PÉREZ ROJAS, Javier (1997). *La Eva moderna. Ilustración gráfica española. 1914-1935*. Cat. exp. Madrid: Fundación Mapfre.
- RODRIGO VILLENA, Isabel (2017). "La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)", *Asparkia* (2017), n.º 31, pp. 147-166.
- RUIZ GISBERT, Rosa (2006). "Maruja Mallo y la generación del 27", *Isla de Arriarán* (diciembre de 2006), n.º 28, pp. 223-240.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1993), "Maruja Mallo, con Salvador Dalí ó fondo". En Pilar Corredoira *et al.*, *Maruja Mallo*. Cat. exp. Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporáneo de Galicia, pp. 29-33.
- VICENT, Manuel (1981). "Maruja Mallo, la diosa de los cuatro brazos". *El País* (12 de septiembre de 1981), pp. 11 y 12.
- VIDAL, Carmen (1999). *Maruxa Mallo*. Vigo: Promocións Culturais Galegas.
- WECHSLER, Diana (2009). "Las maletas del exilio". En Jaime Brihuega (dir.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio*. Cat. exp. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 146-153.
- ZANETTA, María Alejandra (2014). *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2020.

Fecha de aceptación: 24 de noviembre de 2020.