

MARUJA MALLO (1902-1995) A TRAVÉS DE SUS VERBENAS (1927-1928)

Virginia Baena Moyano*

Email: l42bamov@uco.es

Resumen:

Este artículo pretende abordar la producción artística de Maruja Mallo desde la concreción del análisis de sus *Verbenas* (1927-1928). A través de estos cuatro lienzos pueden rastrearse tanto su lenguaje plástico o los temas de su pintura, como su relación con la intelectualidad de la época o su postura respecto al contexto político-social del momento. Del mismo modo, se busca rescatar la figura de esta integrante de la Generación del 27 que, a pesar de ser una de las personalidades más importantes de la vanguardia española, ha quedado diluida por la historiografía posterior dada su condición de artista femenina.

Palabras clave: Maruja Mallo, Verbenas, Generación del 27, subversión, feminismo.

MARUJA MALLO (1902-1995) THROUGH HER VERBENAS (1927-1928)

Abstract:

This essay tries to approach the artistic production of Maruja Mallo from the analysis of her Verbenas (1927-1928). Through these four paintings, her visual language or the themes of her painting as well as her connection to the intelligentsia or her position on the political and social context of the time can be traced. Similarly, it seeks to rescue the figure of this member of the Generation of '27 who -in spite of being one of the key personas of the Spanish avant-garde- has been diluted by the subsequent historiography given her condition as a female artist.

Keywords: Maruja Mallo, Verbenas, Generation of 27, subversion, feminism.

* Dpto. de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba.

1. INTRODUCCIÓN

Maruja Mallo fue una de las pintoras más significativas de la primera vanguardia española. Su trayectoria vital y artística representa muchos de los preceptos – formales y conceptuales– que se desarrollaron en este momento de efervescencia cultural. Asimismo, su obra ofrece un vasto espectro de posibilidades de análisis, pudiendo ser abordada desde diferentes flancos conceptuales, así como desde diversas etapas.

En este sentido, los cuatro lienzos que componen la serie *Verbenas* son capaces de resumir, por sí mismos, gran parte de la trayectoria artística de la pintora. Igualmente, constituyen un retrato muy interesante de la sociedad y la cultura de la época. Su riqueza analítica ofrece un acercamiento a algunas de las figuras más importantes de la vanguardia española, ligadas a los círculos intelectuales del momento, con los que la pintora mantuvo una estrecha relación. Además, a través de su estética y su temática podemos rastrear los influjos de algunos de los artistas más destacados del siglo XIX.

A pesar de formar parte de sus obras más tempranas, este conjunto ilustra muchas características del quehacer artístico de Maruja, así como temáticas y conceptos que estarán presentes en toda su producción. Por tanto, también estudiaremos los rasgos que definen esta serie en relación con sus obras anteriores y posteriores.

De igual modo, estas piezas esconden toda una declaración de intenciones sobre la situación de la mujer en la sociedad y en el arte a principios de siglo, así como la posición de Maruja con respecto a dichas circunstancias. Su actitud transgresora supondrá un punto determinante en la configuración de la “nueva mujer” española. La pintora no sólo reflejará a través de sus lienzos su deseo por equipararse a sus equivalentes masculinos, sino también a través de su vida. Rompió esquemas al ser una mujer que vivía y viajaba sola, que tuvo múltiples parejas y disfrutó de su sexualidad libremente, sin contraer matrimonio ni tener descendencia. Asimismo, su amistad con otras artistas de la Generación del 27, como Concha Méndez o Margarita Manso, fue fundamental en su lucha contra el patriarcado, llevando a la creación de movimientos como el “sinsombrerismo”.

A pesar de todo, su figura fue olvidada por la historiografía artística posterior debido, esencialmente, a su condición de artista femenina, y no ha sido hasta años recientes cuando se le han dedicado estudios más profundos, destacando los realizados por Shirley Mangini o M.^a Alejandra Zanetta, a los que haremos referencia a lo largo de este artículo.

Con este trabajo proponemos hacer visible la significación de unas composiciones y la figura de una magnífica creadora que la historiografía hizo transparente en su momento. Para ello nos serviremos de tres metodologías que, aunque diferentes, se complementan para ofrecer un análisis unitario:



- Hermenéutico-analítica, entendiendo las *Verbenas* como un texto susceptible de ser analizado con el objetivo de conocer sus distintos significados.
- Intertextualidad, concibiendo la serie como un texto donde se integran estructuras significantes procedentes de otros textos. Así, el texto se interpreta como un mosaico de citas donde otros textos pueden ser leídos. En el caso de las *Verbenas*, hemos analizado las obras poniéndolas en relación con otros textos literarios, pictóricos y cinematográficos.
- Sociología del arte, que nos permitirá abordar las *Verbenas* como una obra de contexto.

2. ACERCAMIENTO AL CONTEXTO DE MARUJA MALLO: SITUACIÓN POLÍTICA, SOCIAL Y CULTURAL EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

Los años veinte en España estuvieron marcados por el crecimiento urbano y el proceso de industrialización, pero también por el golpe de Estado del General Primo de Rivera (13 de septiembre de 1923). Este aprovechó las circunstancias en las que se encontraba España tras el desastre de Annual y la agonía del sistema canovista para sublevarse contra el Gobierno e imponer una dictadura que se extendería hasta 1930¹. La crisis económica mundial derivada del Crack del 29 aceleró la desintegración del régimen, que con su caída arrastró a la monarquía, encarnada en la figura de Alfonso XIII. Tras la dimisión de Primo de Rivera (1930) se creó un gabinete presidido por Dámaso Berenguer, conocido como “Dictablanda” debido a su indefinición al no continuar con la dictadura pero tampoco convocar elecciones a Cortes. En 1931 Alfonso XIII lo destituyó nombrando presidente a Juan Bautista Aznar, que convocó unas elecciones cuyo resultado fue favorable para los republicanos.

De este modo, el monarca abandonó España y se proclamó la II República, con Niceto Alcalá-Zamora como presidente del Gobierno Provisional². El final de esta etapa estuvo marcado por la ajustada victoria del Frente Popular de Manuel Azaña en 1936. Poco después, el asesinato del líder monárquico José Calvo Sotelo por parte de la izquierda en venganza por la muerte de José Castillo, fue el detonante que desencadenó la sublevación militar. La Guerra Civil comenzó con el levantamiento de los militares que se encontraban en Marruecos, liderado por Francisco Franco, futuro dictador. Este conflicto bélico, antesala de la tragedia que sacudiría Europa después, se prolongó hasta 1939, dando paso a una dictadura que se prolongaría casi 40 años³.

¹ Sánchez, J., *La España contemporánea: de 1875 a 1931...*, pp. 403-410.

² Jiménez, J., *La España contemporánea: de 1931 a nuestros días...*, pp. 19-22.

³ *Ibidem*, pp. 117-133.

Con la guerra se paralizó todo el renacimiento cultural que se había iniciado en Madrid, pues numerosos artistas e intelectuales tuvieron que exiliarse y otros tantos perecieron en el conflicto. La contienda desmoronó toda aquella vanguardia que se había construido a través de círculos como la Residencia de Estudiantes. A través de este centro, fundado para completar la educación universitaria de las clases acomodadas, llegaron las nuevas corrientes artísticas que estaban apareciendo en Europa. En su seno se constituyó la Generación del 27 y se dieron cita figuras tan célebres como Pedro Salinas, Dámaso Alonso o Federico García-Lorca, entre otros⁴.

También debemos citar al Surrealismo entre las corrientes en boga de aquel momento. En nuestro país, estuvo capitaneado por Buñuel, Miró y Dalí. El Surrealismo fue definido en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) por su fundador, André Breton:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar [...] el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral⁵.

Este movimiento rechazaba todo aquello que partiese de la realidad, abogando por una liberación total del pensamiento⁶. Sin embargo, toda la libertad profesada se esfumaba a la hora de tratar cuestiones de género. A pesar de ser uno de los movimientos de vanguardia con más mujeres en sus filas, estas no participaron en la redacción de los manifiestos ni en la configuración de la teoría surrealista. Ello se debió en gran parte a su consideración como un objeto cargado de connotaciones duales despectivas⁷. Los artistas surrealistas consideraban a la mujer una fuente de inspiración, un complemento a su creatividad que a la vez era un objeto erótico; un enigma viviente que debía ser descubierto y descifrado por ellos mismos⁸. De hecho, en los *Manifiestos* de 1924 y 1929 Breton retrata a las mujeres como seres sin identidad propia, subyugadas al hombre, «el único ser con inteligencia»⁹.

⁴ Mainer, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939) ...*, pp. 215-218.

⁵ González, A., Calvo, F. & Marchán, S., *Escritos de arte de vanguardia...*, p. 399.

⁶ Villegas, G., «Mujeres y surrealismo» ..., p. 87.

⁷ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁸ Caballero, J., *La mujer en el imaginario surreal...*, pp. 71-75.

⁹ *Ibidem*, p. 97.

Con todo, el Surrealismo no fue el único movimiento que puso las cosas difíciles a las mujeres. Ser una artista durante las primeras décadas del siglo XX, pasar de objeto a sujeto, supuso toda una declaración de intenciones sobre las aspiraciones de emancipación con las que en aquel momento contaba la población femenina¹⁰.

En España la verdadera irrupción femenina en el panorama artístico llegó con las mujeres de la Generación del 27¹¹. Artistas como Maruja Mallo, Ángeles Santos o Josefina de la Torre, entre muchas otras, desarrollaron parte de su vida intelectual en Madrid, mostrando sus obras en espacios culturales como la *Gaceta literaria*, la Residencia de Estudiantes o el Lyceum Club Femenino¹². Con sus obras ponían de manifiesto el fenómeno de la nueva mujer moderna emancipada del hombre, así como su actitud vanguardista¹³.

Este grupo fue conocido comúnmente con el nombre de “Las Sinsombrero”. El origen de esta denominación está relacionado con el código de etiqueta de la España del momento, donde el sombrero era un símbolo de prestigio. Sin embargo, mientras a los hombres se les permitía quitárselo en espacios cerrados, estaba mal visto que las mujeres lo hicieran. Uno de los primeros actos públicos contra el uso de esta prenda estuvo protagonizado por Maruja Mallo, Margarita Manso, Salvador Dalí y Federico García Lorca¹⁴.

Poco a poco, las mujeres modernas de los años veinte se apropiaron del “sinsombrerismo” para encararse al destino de “ángel del hogar” que les esperaba¹⁵. Con esta expresión se hacía referencia al rol de la mujer como buena esposa que dedica su vida a velar por su familia. Se trata de una concepción estrechamente ligada a la jerarquía patriarcal y la religión cristiana, pues no debemos olvidar el enorme peso de la Iglesia en la sociedad del momento¹⁶.

¹⁰ Barrera, B., «Personificación e iconografía de la “mujer moderna» ...», p. 221.

¹¹ *Ibidem*, p. 230.

¹² Balló, T., *Las sinsombrero* ..., pp. 19-20.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ Maruja Mallo relata este acontecimiento de la siguiente manera: «Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso, que era estudiante [sic] de Bellas Artes, y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas, y atravesando la Puerta del Sol nos apedrearon llamándonos de todo [...] ahhh, nos llamaron maricones por no llevar sombrero, se comprende que Madrid vio en eso como un gesto rebelde y por otro lado narcisista [...]». *Ibidem*, pp. 17-33.

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ Rosa, M.^a L., «Entre las estrellas de mar y las grandes algas...», ..., p. 212.

En el extremo opuesto se encontraba la “mujer moderna”, cuya irrupción está ligada al fin de la I Guerra Mundial. Este concepto se consolidó durante los años veinte, recibiendo diferentes denominaciones, como *flapper*, *maschietta* o *garçonne*. En España su aparición se vinculó a aquellas mujeres con buena formación cultural y que buscaban la emancipación a través del trabajo. Asimismo, reflejaban esta modernidad en su aspecto físico y su vestimenta¹⁷.

Nos centraremos a continuación en la trayectoria vital de Maruja Mallo, cuya figura encarna muchos rasgos definitorios de esta nueva mujer que nace a la luz de los avances que se van produciendo en las primeras décadas del siglo XX.

3. MARUJA MALLO: UNA VIDA MARCADA POR LA SUBVERSIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

Si hay algún rasgo capaz de resumir la genial personalidad de Maruja Mallo, es su necesidad de renovación y experimentación constante. Su vida y obra, imposibles de separar, estuvieron marcadas por el cambio y la búsqueda de nuevos referentes; así como por la colaboración con diferentes artistas, de donde surgieron influencias recíprocas¹⁸. Poseedora de un sentido del humor que podía llegar a ser hiriente y mordaz, ofreció una visión poética y profética de la España de los años veinte y treinta a través de su pintura¹⁹.

Algunos acontecimientos o circunstancias vitales que atravesó jugaron un papel decisivo en su trayectoria artística, por lo que resulta fundamental dedicar unas páginas a esbozar los principales hechos que marcaron su vida.

3.1. Primeros años

Hija de un inspector de aduanas, Ana María Manuela Isabel Josefa Gómez González nació en Viveiro (Lugo) en 1902. Su familia llevaba una vida nómada, lo que contribuyó a forjar su pasión por los viajes y su percepción del mundo, así como el hecho de que no se considerase gallega, pues ella misma decía «soy internacional»²⁰.

A partir de 1905 se fue a vivir con sus tíos. Shirley Mangini apunta que este hecho, unido a su necesidad de sobrevivir en una familia con trece hermanos, dio a Maruja

¹⁷ Barrera, B., *Op. cit.*, pp. 222-224.

¹⁸ Gándara, C., *M. Mallo...*, p. 7.

¹⁹ Mangini, S., *Maruja Mallo y la vanguardia española ...*, p. 9.

²⁰ RTVE.ES. *La aventura del saber – Maruja Mallo*. [Consulta: 24/02/2018]. Disponible: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventurammayo/4302872/>

seguridad e independencia; algo que más tarde reflejaría en su pintura, donde crea su estilo propio reinventando constantemente sus ideas estéticas²¹.

Su padre será uno de sus grandes apoyos. Fue quien descubrió su talento para el dibujo y la inscribió en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés. Maruja aprendía a pasos agigantados. Cuando se mudó a Madrid en 1922 comenzó a asistir a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo la única mujer que aprobó el examen de ingreso ese año²².

3.2. De Ana María a Maruja. La Real Academia de Bellas Artes y vida en Madrid

Sus años en la Real Academia de Bellas Artes resultaron cruciales en la configuración de su trayectoria artística. Ya en estos momentos tuvo lugar uno de los cambios más significativos en su obra, pues dejó de firmar sus obras como Ana María Gómez González para empezar a hacerlo como Maruja Mallo, abandonando su identidad como pintora «de provincias» para convertirse en una pintora «mundana y vanguardista».

Además, Maruja participaba en todas las actividades que se realizaban en la Residencia de Estudiantes²³, y poco a poco afianzó su amistad con el trío formado por Dalí, Buñuel y Lorca, que pasó a convertirse, según Mangini, «en un cuadrilátero»²⁴. A pesar de ello, fue olvidada por la historiografía posterior. De hecho, Isabel Rubín indica que «Maruja es el ángulo invisible del cuadrado surrealista formado por Dalí-Lorca-Buñuel»²⁵. En esta época también entabló amistad con Concha Méndez, dándose una influencia recíproca en la producción de ambas artistas. Juntas recorrían Madrid como *flâneuses*, encarnando el rol de mujer moderna, en plena efervescencia en aquel momento²⁶.

Uno de los aspectos más interesantes de su personalidad, que afloró en estos años y mantuvo durante su vida, fue su gusto por confundir a los demás a través de su aspecto, una práctica a medio camino entre el disfraz y el travestismo. Vestía al estilo moderno, con falda corta o pantalones y el pelo a lo *garçon*. Se dice que un día podía mostrarse totalmente masculinizada y al siguiente haberse convertido en una *femme fatale*. Así, lograba confundir a sus compañeros y alterar el orden patriarcal, difuminando las fronteras entre ambos sexos.

²¹ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 32.

²² Balló, T., *Op. Cit.*, p. 105.

²³ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 53-59.

²⁴ Mangini, S., *Las modernas de Madrid...*, p. 119.

²⁵ Rubín, I., «Maruja Mallo. Viajes, amistades y exilios» ..., p. 560.

²⁶ Ballesteros, R. M., «Maruja Mallo. De las cloacas al espacio sideral» ..., p. 9.

El año 1925 fue decisivo en su vida. En primer lugar, por el viaje que realizó a Canarias, donde el paisaje le influyó profundamente, como puso de manifiesto en *La mujer de la cabra*, considerada por algunos críticos precedente de las *Verbenas*²⁷. En segundo lugar, por Rafael Alberti, con el que inició una colaboración artística además de una intensa relación amorosa, que dirigió la producción de ambos por derroteros similares hasta 1930, cuando el poeta conoció a María Teresa León²⁸.

Uno de los mayores hitos en su carrera, como comentaremos más adelante, fue su exposición en la sede de la *Revista de Occidente* (1928), de la que era dueño Ortega y Gasset. Fue la única que se celebró allí, y la convirtió en la pintora de la nueva generación, valiéndole numerosas críticas positivas²⁹.

Aunque a partir de entonces su contacto con Dalí, Lorca y Buñuel disminuyó, su producción continuó guardando paralelismos, ya que todos consideraban que el arte era el medio más idóneo para representar el estado de decadencia en que se encontraban la política y la burguesía³⁰. Esta visión puede verse reflejada en *Cloacas y campanarios*, serie que gozó de fama internacional tras su presentación en París en 1931³¹.

Durante esta época la pintora también se relacionó con la Escuela de Vallecas, fundada por Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. Los intereses de estos artistas se centraban en los aspectos metafísicos de la naturaleza, así como en los elementos telúricos y los desechos. Maruja se sintió atraída por su lenguaje lírico y surrealista, así como por su carácter espiritual y auténtico. Esta relación puede estudiarse a través de las fotografías que le realizó su hermano Justo en Cercedilla (**vid. Fig. 1**). En ellas la artista crea su propio personaje, protagonista de espacios donde la puesta en escena es muy elaborada, rozando lo teatral. Maruja emplea estas fotografías para jugar con la diferenciación entre sexos a la vez que atraviesa las barreras de la realidad cotidiana³².

²⁷ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 74-79.

²⁸ Rubín, I., *Op. Cit.*, p. 561.

²⁹ Rosa, M^a L., *Op. Cit.*, p. 218.

³⁰ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 87.

³¹ Rubín, I., *Op. Cit.*, p. 564.

³² Mayayo, P., «Maruja Mallo: el retrato fotográfico ...», ..., pp. 76-77.



Figura 1. *Plástica fotográfica, c. 1930*³³

Una beca proporcionada por la Junta para la Ampliación de Estudios le permitió estar en París de octubre de 1931 a noviembre de 1932, donde entabló amistad con diferentes artistas, escritores y críticos. Sus dotes imaginativas eran motivo de halago en la capital francesa, donde gracias a sus exposiciones, los surrealistas la consideraron una más del grupo y se atribuyeron el mérito de su descubrimiento.

Existen diferentes teorías sobre su regreso a España, pues sorprende dada su buena acogida en París. Entre las hipótesis se baraja el hecho de que Maruja no estuviese de acuerdo con los preceptos de Breton, aunque también se ha considerado la posibilidad de que quisiese participar en la democracia que acababa de instaurarse en España. En esta intención podría haber influido su encuentro con Joaquín Torres-García, quien consideraba que los artistas debían tener un compromiso con la sociedad y su arte, ser universal³⁴.

De este modo, comenzó a distanciarse del estilo anterior para tomar un nuevo camino donde centrará su interés en el campo, ofreciendo una visión más optimista, fruto de los acontecimientos históricos: acababa de proclamarse la Segunda República³⁵. Maruja demostró su afinidad al nuevo gobierno participando en la realización de los decorados del grupo teatral “La Barraca” e impartiendo clases en la Residencia de Estudiantes, el Instituto Escuela de Madrid y el Instituto de Segunda Enseñanza de Arévalo (Ávila)³⁶.

³³ Izquierda: En *Ibidem*, p. 77. | Derecha: En Diego, E., *Maruja Mallo...*, p. 76.

³⁴ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 156-164.

³⁵ Sánchez, J., *La España contemporánea: de 1931... Op. Cit.*, pp. 21-22.

³⁶ Quance, R.A., «Maruja Mallo and the Interest...», ..., p. 808.

Entre los artistas que influyeron en su trayectoria artística tampoco debemos olvidar a Miguel Hernández. Mallo y el poeta valenciano mantuvieron una breve relación sentimental que será muy importante para la trayectoria vital y profesional de ambos³⁷. Compartían una percepción muy similar del mundo, de modo que en su producción coinciden algunas temáticas, especialmente vinculadas a lo telúrico. En el caso de nuestra pintora, terminó dando lugar a su serie *La religión del trabajo*. En estos lienzos, además de un «lirismo cosmológico» análogo al lenguaje de Hernández, se aprecia el interés de Maruja por la geometría y las matemáticas. Asimismo, su relación con el poeta aumentó su interés por lo esotérico, el gnosticismo y la teosofía, planteamientos con gran popularidad entre los intelectuales de la época³⁸.

El comienzo de la Guerra Civil la sorprendió en Vigo, donde se encontraba con las Misiones Pedagógicas. Allí recibió un cablegrama de la Asociación de Amigos de las Artes de Buenos Aires, invitándola a participar en una exposición. Gracias a este salvoconducto y a la ayuda de Gabriela Mistral –embajadora de Chile en Portugal, a donde la pintora había llegado a través de Tuy– consiguió llegar a Argentina en 1937, donde permaneció exiliada hasta 1965³⁹.

3.3. Exilio y triunfo en Hispanoamérica

Ya en Argentina, Maruja mantenía la esperanza de que el bando republicano ganase la contienda. Sin embargo, con el triunfo de los sublevados la pintora comenzó a desentenderse de la situación que se vivía en España, cuyo recuerdo pretendía olvidar y a donde no quería volver, en parte por miedo a posibles represalias. Así, empezó a sumergirse en la vida de la alta sociedad hispanoamericana, donde adquirió gran fama como pintora y diseñadora. Ello, unido a sus viajes por todo el continente, donde descubrió nuevos paisajes que influirían en su producción, le ayudó a olvidar no solo el horror de la guerra, sino también su estética anterior.

Todos estos influjos irán surgiendo en su pintura a partir de 1941, cuando inició su serie *Cabezas de mujer*, también conocida como *Retratos bidimensionales*, donde pone de manifiesto su interés por la multiculturalidad americana. De ese año son también sus primeras *Naturalezas vivas*, donde plasma su nueva «alegría de vivir». Se trata de composiciones de corte geométrico que sugieren la forma de los genitales femeninos, con una estética que recuerda a Georgia O’Keeffe⁴⁰.

³⁷ En el caso de Miguel Hernández, muchos poemas de su libro *El rayo que no cesa* (1936) están inspirados en su relación con Maruja. En Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 181.

³⁸ *Ibidem*, pp. 183-188.

³⁹ Rubín, I., *Op. Cit.*, p. 566.

⁴⁰ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 219-226.

Su salto a la fama fuera de las fronteras de Hispanoamérica vino con la publicación de su libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939), con una introducción realizada por Ramón Gómez de la Serna. En 1945 le encargaron tres grandes murales para el vestíbulo de entrada del cine *Los Ángeles* de Buenos Aires. Bautizados por la artista como *Armonías plásticas*, se trató de su última gran obra en tierras americanas⁴¹.

A principios de los cincuenta confluyeron una serie de circunstancias que hicieron que se plantease regresar a España. Sus obras ya no resultaban igual de exitosas y la crítica no le dedicaba la misma atención⁴². Poco a poco comenzó a apartarse de los círculos artísticos, pues la represión del gobierno de Perón le hacía revivir las persecuciones durante la Guerra Civil. Realizó un viaje a España en 1961, en el que pudo observar que Madrid se había modernizado en algunos aspectos, aunque todavía se apreciaban secuelas de la guerra y se impedía el desarrollo libre de la cultura. Maruja se dio cuenta de que era una desconocida en su tierra, una tierra donde ya no se encontraban sus antiguos amigos y donde la pintura que “funcionaba” era la abstracta, apoyada por el Gobierno para demostrar su modernidad de cara al exterior. Sea como fuere, a su vuelta a Buenos Aires comenzó a planear su instalación definitiva en España⁴³.

3.4. Una España desconocida para Maruja

Tras regresar definitivamente a España (1965) nuestra pintora llevó una vida muy discreta, en parte por miedo a posibles represiones. Sin embargo, el Régimen franquista había empezado a debilitarse, favoreciendo el surgimiento de iniciativas que buscaban recuperar la vanguardia española. Destacan las exposiciones *Orígenes de la vanguardia española* (1974), *El surrealismo en España* (1975) y *Crónica de la pintura española de postguerra: 1940-1960* (1976)⁴⁴. Mallo presentó en 1975 la que será su última serie: *Los moradores del vacío*, fruto de su interés por lo esotérico, el espacio y la ciencia ficción; así como por las religiones y cultos alternativos. En ella se aprecia la influencia de Einstein, así como de Marx y Freud, a los que Maruja llama «los tres Santos Laicos»⁴⁵.

Poco a poco, la desaparición de la censura y la represión, unida al deseo por recuperar la vanguardia española, motivó el regreso de muchos intelectuales exiliados. El nombre de Maruja Mallo comenzó a sonar nuevamente en los círculos culturales, y

⁴¹ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 229.

⁴² Rosa, M^a L., *Op. Cit.*, p. 226.

⁴³ Mangini, S., *Maruja Mallo...* Op. Cit., pp. 248-254.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 255-257.

⁴⁵ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 239.

la artista empezó a aparecer en diferentes entrevistas y coloquios. Considerada una «diva resucitada de tiempos pasados»⁴⁶, durante los ochenta volvió a gozar de una gran fama.

No obstante, en ocasiones su personalidad artística quedaba ensombrecida por su excéntrico comportamiento, cada vez más errático, fruto de las tragedias que había sufrido. Yolanda Aguilar y Fernando Huici afirman que «su imagen personal era tan potente que casi perjudicó a su pintura. Ella es su mejor creación» o que «esa fachada escenográfica ha servido tan a menudo para eclipsar [...] el valor real de su obra»⁴⁷. Sin embargo, ello no evitó que se le otorgasen reconocimientos como la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981), o las Medallas de Oro que le concedieron los gobiernos de Madrid y Galicia en 1992⁴⁸. Tres años después, el 6 de febrero de 1995, Maruja Mallo murió a los 93 años, dejando tras de sí un inmenso legado del que aún quedan muchos aspectos por descubrir.

3.5. Olvido, recuperación y revalorización de la figura de Maruja Mallo

A pesar de su apasionante vida y su decisivo papel en la vanguardia española, la figura de Maruja Mallo no ha gozado de todo el reconocimiento que merece. Todos los estudios que se le dedican achacan este olvido no solo a su condición de mujer artista, sino también a su carácter transgresor. Salvo contadas excepciones, incluso sus amigos y compañeros de la Residencia de Estudiantes la borraron de sus autobiografías y memorias. Tania Balló resume acertadamente esta situación:

«Cuántas veces he visto el desinterés en los ojos de aquellos que entregados a los detalles de la producción artística y vital de ELLOS, no consideran relevante lo que ellas hacían o podían haber hecho. Menos cuando [...] sus misterios, los de ellas, desvelaban algún aspecto inédito de la vida u obra de sus compañeros. Esto lo sabía muy bien Maruja Mallo. Por eso, ante el olvido que sufrió a su regreso a España, decidió un día pronunciar las palabras mágicas: Lorca, Buñuel y Dalí. “Yo fui su amiga”, decía. [...] La gente empezó a mirarla de nuevo [...]»⁴⁹.

Maruja siempre fue consciente de su situación como mujer dentro del panorama artístico, y por eso intentó evitar a toda costa cualquier especificación de sexo. En este sentido, Mangini comenta que Mallo quería que la identificasen como «un pintor» porque eso significaría que la estaban tomando en serio. Así, vivía igual que cualquier artista masculino: paseaba por la calle y viajaba sola, dormía donde quería y

⁴⁶ Yáñez, L., «El arte de Maruja Mallo...», ..., p. 279.

⁴⁷ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 276.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 269; 273-274.

⁴⁹ Balló, T., *Op. Cit.*, pp. 266-267.

coqueteaba y colaboraba con los hombres. Sin embargo, no estaba bien visto que una mujer llevase ese estilo de vida, por lo que a su vuelta a España solo se recordaban sus conductas escandalosas, ensombreciendo la comprensión y el estudio de su obra⁵⁰.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, no resulta complicado comprender que Maruja pertenecía al mundo de la vanguardia, pero a la vez estaba fuera del mismo, pues aquella transgresión social y sexual que formaba parte de la vida de sus colegas estaba mal vista si era ella quien la llevaba a cabo. Quizá por este motivo Maruja decidió no casarse, ya que consideraba que el matrimonio acabaría con la libertad de la que gozaba en su vida⁵¹. Partiendo de estas reflexiones, en los últimos años se ha venido creando un debate sobre su consideración como icono feminista.

Por un lado, contamos con investigadoras como Shirley Mangini, que plantea que Maruja no puede considerarse feminista, pues nunca habló de su posición problemática como mujer. A pesar de ello, su revalorización como uno de los personajes más importantes de la vanguardia española hizo que comenzase a ser vista a principios de los ochenta como un símbolo de la liberación femenina, como una «heroína de la España postfranquista», especialmente entre la juventud⁵². Por otro, encontramos opiniones como las de Isabel Rubín o M.^a Alejandra Zanetta, que consideran que la actitud de Maruja sí puede considerarse feminista. Entienden que fue una mujer que años antes de que la lucha por la igualdad cogiese fuerza, ella ya la había ganado al vivir como artista⁵³, adelantándose a figuras como Bárbara Kruger, Sherrie Levine o Cindy Sherman⁵⁴.

4. LAS VERBENAS: UNA VISIÓN CALEIDOSCÓPICA

Los cuatro óleos sobre lienzo que conforman esta serie constituyen un hito en la trayectoria artística de Maruja Mallo, tanto por su calidad pictórica como por sus abundantes interpretaciones. Asimismo, suponen un muestrario de muchos aspectos y temáticas presentes a lo largo de su producción.

Las *Verbenas* ofrecen una visión poliédrica de las fiestas callejeras de Madrid a través de diferentes escenas que se conjugan ocupando todo el espacio. El tratamiento de lo popular o de temáticas como lo carnavalesco ocuparon el interés de la pintora desde sus obras más tempranas, como *El Mago* (1926) o *La mujer de la cabra* (1927),

⁵⁰ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 112.

⁵¹ Tobío, C., «Igualdad y diferencia...», ..., p. 703.

⁵² Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 284-287.

⁵³ Rubín, I., *Op. Cit.*, p. 563.

⁵⁴ Zanetta, M. A., «Dialogismo subversivo en...», ..., p. 377.

que podemos estudiar como precedentes por su tratamiento formal y conceptual⁵⁵.

Estos lienzos, junto a otros como *Elementos del deporte* o *Guía postal de Lugo* (c. 1927) anticipan el concepto de “collage cubista” que Mallo emplea para representar el ambiente festivo de las verbenas. Diferentes elementos tomados de la realidad conviven en un mismo plano donde la apariencia figurativa confunde al espectador, que se encuentra ante un espacio distorsionado e irreal. Se trata, como indica Estrella de Diego, de «pequeñas realidades separadas, espacios simultáneos, una superposición de fragmentos modernos»⁵⁶.

A pesar de compartir numerosos elementos, cada *Verbena* cuenta con unos rasgos que la hacen única. Dedicaremos unas líneas a comentarlas formalmente, para después centrarnos en algunos de los conceptos más significativos que afloran en las mismas.

• **Verbena de Navidad (vid. Fig. 2)**

Bautizada con este nombre por Ramón Gómez de la Serna⁵⁷, en ella podemos ver elementos vinculados a la Pascua y al invierno, como los Reyes Magos, una pintura que parece representar la Anunciación e incluso una especie de gigante que nos ofrece una referencia temporal, ya que porta un cartel con la fecha «2 de enero».



Figura 2. *Verbena de Navidad* (1927)⁵⁸

⁵⁵ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 38.

⁵⁶ Maruja considera que el Cubismo «ha hecho la revolución formal y visual», mientras que el Surrealismo «es un movimiento literario [que] no añade a la plástica ningún hallazgo técnico, es una pintura de narraciones incoherentes». En Diego, E., *Op. Cit.*, 2008, p. 56.

⁵⁷ Gándara C., «Maruja Mallo», ..., p. 6.

⁵⁸ En Diego, E., *Op. Cit.*, p. 64.

La composición se articula mediante un triángulo central flanqueado por dos rectángulos, que crea un esquema muy equilibrado, donde todo elemento cuenta con un reflejo en el lado opuesto que lo complementa⁵⁹. Se trata de un espacio lleno de movimiento, donde se entremezclan motivos sagrados y profanos en una fiesta aparentemente confusa⁶⁰.

• **Verbena (vid. Fig. 3)**

Una pareja de aspecto burgués a la derecha y tres personas que parecen pertenecer a la clase obrera a la izquierda cercan el espacio que se abre ante ellos, donde las atracciones circulares (noria, tiiovivo, molinetes) articulan la composición junto a una serie de diagonales⁶¹.

A lo lejos podemos distinguir un tren sobre el que aparecen las letras MRJGMZMY, que algunos críticos han relacionado con el nombre de la artista –Maruja Gómez Mayo (sic.)⁶². Las figuras que aparecen en el interior del ferrocarril guardan paralelismos con las que protagonizan *Sueños noctámbulos* (1922), una pintura de Salvador Dalí en la que se representa junto a Mallo y Barradas⁶³.



Figura 3. *Verbena* (1927)⁶⁴

⁵⁹ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 70.

⁶⁰ Gándara, C., *M. Mallo...* Op. Cit., p. 18.

⁶¹ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 73.

⁶² Garrido, A., «La obra temprana de Maruja Mallo», ..., p. 47.

⁶³ Mangini, S., *Maruja Mallo...* Op. Cit., p. 94.

⁶⁴ En Diego, E., Op. Cit., p. 65.

En esta *Verbena* lo más llamativo es el contraste entre los individuos que aparecen en primer plano, que muchos críticos han interpretado como una representación de las clases sociales, como comentaremos más adelante⁶⁵. La convivencia de lo sacro y lo profano vuelve a estar presente, en este caso mediante el hombre que está en el ti vivo con un niño en brazos, enfrente de los cuales se encuentra un ángel con la cabellera alborotada⁶⁶.

• **Verbena del Museo Reina Sofía (vid. Fig. 4)**

Esta pieza, bautizada así por su actual ubicación, es probablemente la más conocida de esta serie en particular y de la trayectoria de Maruja en general. Se cree que posiblemente represente la romería de la Pradera de San Isidro, como indica Ramón Gómez de la Serna:

«Aquella pintura de Maruja Mallo había nacido en la romería de la Pradera de San Isidro [...] La señorita alegre que ha venido de provincias ha ido con sus condiscípulos y sus condiscípulas a ver lo que “es eso”, a ver lo que pasa en la romería de San Isidro [...] ¿No se trajó Maruja unos ángeles que la ayudaron a pintar?»⁶⁷.



Figura 4. *Verbena del Museo Reina Sofía* (1927)⁶⁸

⁶⁵ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 94-95.

⁶⁶ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada... Op. Cit.*, p. 74.

⁶⁷ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 95.

⁶⁸ En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Maruja Mallo (Ana María Gómez González) - La verbena*. [Consulta: 10/02/2018]. Disponible: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/verbena>

Ángeles, gigantes, toreros y manolas se dan cita para ofrecer una visión conjunta de los episodios que tienen lugar durante las fiestas populares. Todos están representados de una forma grotesca. El centro de la composición queda ocupado por dos mujeres jóvenes, de complexión atlética y vestidas de forma provocativa para la época. Portan nimbos y alas, por lo que pueden relacionarse con lo angelical. Al igual que en la *Guía postal de Lugo*, Maruja vuelve a recurrir a los ángeles como motivo central de la composición, que en este caso se articula en torno a un juego de diagonales. Tras un grupo de marineros encontramos un espejo que refleja el “fuera de campo” de la verbena. También resulta interesante la joven que se pasea en las barcas junto al monje, de la que no vemos su rostro, pero sí sus piernas, así como el guitarrista ciego de inspiración goyesca.

• **Kermesse o Kermés (vid. Fig. 5)**⁶⁹

En una primera ojeada sorprende la cantidad de escenas, personajes y elementos que pueblan esta pintura. Como podemos apreciar, la composición de las *Verbenas* es cada vez más abigarrada. En este caso, destaca la mujer acompañada de dos individuos disfrazados que aparece en primer plano. Al fondo se distingue un teatro de marionetas donde se está representando una función protagonizada por un torero, un guardia civil, una maja y un toro. Mediante este teatrillo la pintora juega con el espacio multiplicando los planos de la realidad, confundiendo al espectador⁷⁰.

Se trata de un lienzo con gran sentido del movimiento, donde el funcionamiento de las atracciones crea diversos ritmos. De nuevo, se aprecian contrastes entre la tradición y la modernidad al introducir la máquina dentro de una festividad ligada al imaginario popular, especialmente mediante la presencia del tren, el automóvil y la bicicleta⁷¹.

Igualmente, se vuelven a entremezclar lo sacro y lo profano al recurrir al motivo del ángel como personaje que forma parte de la verbena. Así, se diluyen no solo los límites entre religión y paganismo, sino también entre ficción y realidad⁷².

⁶⁹ Según la 23ª edición del Diccionario de la Real Academia española, entre las acepciones de la palabra kermés encontramos una «fiesta popular, al aire libre, con bailes, rifas, concursos, etc.». Diferentes fuentes se refieren a esta obra como tal, y así está catalogada en el Centre Pompidou de París, donde se encuentra.

⁷⁰ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 77.

⁷¹ Mangini, S., *Maruja Mallo...* Op. Cit., p. 98.

⁷² Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 77.



Figura 5. Kermesse (1928)⁷³

4.1. ¿Son las Verbenas surrealistas?

Esta cuestión ha generado algunos debates entre los críticos, al no existir un consenso generalizado. No obstante, las investigaciones de Estrella de Diego han arrojado algo de luz sobre este asunto. Considera que las *Verbenas* no tienen mucho de surrealistas, hecho que corrobora al leer el texto de Maruja *El surrealismo a través de mi obra*, de los años ochenta. Se trata de una nueva versión de su ensayo *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. Según de Diego, la pintora realiza algunos cambios en la segunda versión que vendrían a enfatizar lo que de surrealista tienen las *Verbenas*. A pesar de ello, parece que en dicho texto muestra un «surrealismo *a posteriori*», aprendido y reconstruido. Tampoco se trata de obras surrealistas si las estudiamos desde el punto de vista formal, pues su aparente confusión no es más que un caos ordenado, como comentaremos a continuación. Nos mostramos, por tanto, de acuerdo con las interpretaciones de esta investigadora ya que, aunque la tónica dominante no es el Surrealismo «podría, sí, detectarse algún rastro –más que rasgo– surrealista pero se trataría de elementos aislados, plasmación de algo que estaba en el aire y que sólo adquiere ese nombre al cabo de los años»⁷⁴.

⁷³ En Centre Pompidou. *Kermesse*. [Consulta: 10/02/2018]. Disponible: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-foe03ae381fa7774f74a515b67e5a82¶m.idSource=FR_O-f666c502f75b4d69f657799a3d12d7b

⁷⁴ Diego, E., *Op. Cit.*, pp. 68-69.

4.2. El orden en el caos

La apariencia de las *Verbenas* es caótica a primera vista, pero nada más lejos de la realidad, pues la pintora presta mucha atención a la composición y el equilibrio geométrico. Sin embargo, al superponer escenas que no guardan relación entre sí crea un estado de confusión, acentuado mediante la combinación de elementos tradicionales y modernos. Por tanto, «el *tour de force*, estriba precisamente en cómo retrata el caos dentro de un orden geométrico»⁷⁵.

La importancia del orden en la producción artística de Maruja no solo ha sido puesta de relieve por algunos investigadores, sino también por sus propios testimonios. En ellos plasma su interés por las formas armónicas de la naturaleza, afirmando que «todo está sujeto a medidas» y que «toda armonía depende de una proporción»⁷⁶. Solo mediante el orden que le da la geometría es capaz de sintetizar tantas escenas en un mismo plano.

Aunque este aspecto se irá acentuando conforme avance su trayectoria, su gusto por el orden puede apreciarse desde sus pinturas más tempranas. Muestra de ello son la *Guía postal de Lugo* y los murales que realizó para el cine *Los Ángeles* de Buenos Aires, obras anterior y posterior, respectivamente, a las *Verbenas*. En ambos casos podemos apreciar la superposición de escenas y el juego con diversos ritmos encaminados a plasmar la simultaneidad. Posiblemente en ello tenga que ver su formación academicista, acorde a los preceptos del arte clásico, donde equilibrio y armonía son las máximas fundamentales.

4.3. De lo popular y su aparición reiterada en la pintura española...

En las *Verbenas* se rescata uno de los temas más recurrentes de la plástica española, especialmente a partir del siglo XIX: el tratamiento de lo popular. En este sentido, podemos destacar la influencia de Goya, Gutiérrez-Solana o Carlos Sáenz de Tejada.

Maruja ya declaró en algunas ocasiones la admiración que sentía por Goya –«capitán estelar del color»⁷⁷– y por su manera de entender el enfrentamiento entre «la España ilustrada de los liberales y la España oscurantista promovida por la Iglesia»⁷⁸.

Entre sus testimonios también debemos citar algunos de sus últimos escritos, donde menciona varios elementos de sus *Verbenas* inspirados en el pintor maño: «alegría

⁷⁵ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 92-93.

⁷⁶ Diego, E., *Op. Cit.*, pp. 45-54.

⁷⁷ Meléndez, A., «Escritos últimos y erráticos ...», ..., p. 1054.

⁷⁸ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 135.

de vivir de los seres y las cosas»⁷⁹. Así, podemos encontrar algunos puntos comunes, como el guitarrista que aparece en la *Verbena* del Museo Reina Sofía. Su tratamiento resulta muy similar al de *El ciego de la guitarra*, de Goya (1778). Se trata de personajes presentes en el imaginario popular, que se ganan la vida con limosna, entreteniendo a las gentes que paseaban por las fiestas (vid. Fig. 6).



Figura 6. A la izquierda, detalle de *El ciego de la guitarra* (Goya, 1778). A la derecha, detalle del guitarrista de la *Verbena* del Museo Reina Sofía⁸⁰

La artista también menciona en sus textos a Gutiérrez Solana, «la agonía del morir de los seres y las cosas»⁸¹. Las obras del pintor madrileño, de temática costumbrista y atmósferas populares, destacan por su visión pesimista de España. Maruja recurrirá a los mismos elementos en las *Verbenas* para ofrecer una visión crítica de la sociedad. A este respecto, resultan muy interesantes las siguientes palabras de Consuelo de la Gándara:

«[...] sus verbenas podría parecer que están en las antípodas de los carnavales de Solana. Pura apariencia. Ni el ritmo rotatorio, ni la armonía colorista ni la limpia caligrafía atenúan mínimamente la fuerza y el sarcasmo. En Solana y en Mallo los pinceles mojan en tintas bien diversas, pero sus mentes y corazones se mueven por un mismo impulso»⁸².

⁷⁹ Meléndez, A., *Op. Cit.*, p. 1052.

⁸⁰ Izquierda: En Museo Nacional del Prado. *El ciego de la guitarra* - Colección. [Consulta: 20/04/2018]. Disponible: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-ciego-de-la-guitarra/822b1c27-1d17-444d-8b98-58adb45a28cb>

⁸¹ Meléndez, A., *Op. Cit.*, p. 1052.

⁸² Gándara, C., *M. Mallo... Op. Cit.*, p. 21.

En definitiva, aunque por medios distintos, ambos autores vierten una dura crítica sobre diferentes aspectos de una sociedad ya caduca. Al igual que Maruja, Gutiérrez Solana sentía predilección por las máscaras y lo carnavalesco, como puede apreciarse en *Murga gaditana* (c. 1938) o *Cabezas y caretas* (c. 1943), aunque su tratamiento es completamente diferente, ya que sus obras quedan envueltas en un ambiente sórdido⁸³.

El tema de lo popular en general y de la verbena en particular también será tratado por Carlos Sáenz de Tejada, especialmente en *Mañana de verbena o El Pim, Pam, Pum* (1924, **vid. Fig. 7**). En este caso nos encontramos ante un claro precedente temático y formal, donde confluyen elementos como la barraca, el tiiovivo o el ferrocarril, que de nuevo se agolpan en un espacio con nociones cubistas y ultraístas⁸⁴.



Figura 7. *Mañana de Verbena o el Pim, Pam, Pum* (Carlos Sáenz de Tejada, 1924)⁸⁵

⁸³ Arroyo, M. D., «Realismo, regionalismo y vanguardia ...», ..., p. 14.

⁸⁴ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, «La nueva cultura en España...», ... p. 2.

⁸⁵ En Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Carlos Sáenz de Tejada - Mañana de Verbena o El Pim, Pam, Pum*. [Consulta: 20/04/2018]. Disponible: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manana-verbena-o-pim-pam-pum>

4.4. ... a lo popular como rasgo de vanguardia

La temática de lo popular no fue tratada por Maruja de forma aislada en su contexto. Por el contrario, fue muy recurrente en el arte y la literatura de los años veinte y treinta del siglo pasado, especialmente para la Generación del 27.

Para Mallo, sus *Verbenas* «arrancan del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria». De igual modo, afirma que su fascinación por la calle y lo popular durante aquellos años inspiró estos lienzos⁸⁶. La autora concibe lo popular como «la afirmación permanente de lo nacional [...] lo más universal, lo más elevado y lo más construido»⁸⁷.

Se han aportado diversas justificaciones para argumentar el protagonismo de lo popular durante este período. Zanetta considera que se debe a la debilitación del *ethos* carnavalesco, unido al surgimiento de una sociedad hondamente individualista. Ello impidió que el carnaval continuase siendo un «ritual de purificación colectivo», transformándose en una práctica artística y en el «instrumento de una casta marginalizada»⁸⁸. Fernández Utrera sostiene una postura similar al considerar que en las *Verbenas* la pintora que otorga el liderazgo a los intelectuales de la vanguardia, que surgen como una nueva fuerza enfrentada a los valores del orden anterior⁸⁹.

Sea como fuere, lo popular se terminó convirtiendo en uno de los temas fetiche de la vanguardia española, y fue tratado desde numerosas perspectivas por diversos artistas. Así lo consideran también desde el Museo Reina Sofía:

«Lo popular vuelve a aparecer como símbolo de lo auténtico, como el espacio en el que las manifestaciones más hondas del alma humana pueden expresarse en unas ocasiones de un modo alegre y festivo, y en otras dotadas de la melancolía que en ellas cabría encontrar»⁹⁰.

Entre los autores que encontraron en lo popular su fuente de inspiración resulta imposible eludir a Federico García Lorca. Algunas de sus obras más reconocidas, como *Poema del cante jondo* o *Romancero gitano* hunden sus raíces en lo popular y, al igual que en las pinturas de Maruja, se entremezclan con la modernidad⁹¹.

⁸⁶ Mangini, S., *Maruja Mallo...* Op. Cit., p. 90.

⁸⁷ Ballesteros, R. M., Op. Cit., p. 14.

⁸⁸ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 65.

⁸⁹ Fernández Utrera, M. S., «Esencia de verbena ...», ..., p. 99.

⁹⁰ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, «La nueva cultura en España...», Op. Cit., p. 2.

⁹¹ Mainer, J. C., Op. Cit., pp. 22-24.

4.5. *Las Verbenas, ejemplo de un arte deshumanizado.*

La exposición sobre Maruja Mallo que se realizó en la sede de la *Revista de Occidente* constituyó un hecho insólito por dos motivos fundamentales. El primero, por ser la única exposición que celebró dicha revista. El segundo, por la opinión tan negativa que José Ortega y Gasset, director de esta, tenía sobre las mujeres.

Parece ser que Ortega vio en la pintura de Mallo un magnífico ejemplo de la teoría desarrollada en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925). *Las Verbenas* mostraban ese «arte nuevo» que, para el filósofo, debía contar con las siguientes características⁹²:

1. «Deshumanización». Constanza Nieto la define como el «proceso mediante el cual el arte se despoja de todos sus vínculos con la realidad humana»⁹³.
2. Evitación de las «formas vivas», reemplazándolas por el uso de la metáfora, atacándolas hasta sus entresijos como hace el “infrarrealismo” de Ramón Gómez de la Serna⁹⁴.
3. «Hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte»⁹⁵.
4. «Considerar el arte como un juego y nada más»⁹⁶.
5. Partir de una «esencial ironía» sobre el alcance de la operación artística.
6. «Eludir toda falsedad» y, por tanto, «aportar una escrupulosa realización» que contraste con la imperfección que se da en el arte del siglo XIX⁹⁷.
7. Considerar la creación como una cosa «sin trascendencia alguna». Ortega considera que lo trivial en el arte es una conquista irrenunciable, y afirma que «la vida ya es demasiado ceremoniosa como para reproducir su solemnidad en la vía de escape que es el arte»⁹⁸.

El filósofo valora la producción de Maruja en tanto que muestra los valores de *La deshumanización del arte*. Aunque este ensayo es anterior, en ciertas partes parece estar elogiando directamente las *Verbenas*: «Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo [...] Pero lograr construir algo que no sea

⁹² Esta enumeración ha sido extraída de Ortega y Gasset, J., *Obras completas...*, p. 360.

⁹³ Nieto, C., «José Ortega y Gasset ...», ..., p. 288.

⁹⁴ Para ilustrarlo, el filósofo propone el siguiente ejemplo: «Hace poco leía en un poeta joven que el rayo es un metro de carpintero y los árboles infolios del invierno escobas para barrer el cielo». En Ortega y Gasset, J. *Op. Cit.*, p. 374.

⁹⁵ Nieto, C., *Op. Cit.*, pp. 289-290.

⁹⁶ Ortega y Gasset, J. *Op. Cit.*, pp. 383-385.

⁹⁷ Ortega y Gasset era muy crítico con el Romanticismo, movimiento que detestaba. En Mainer, J. C., *Op. Cit.*, p. 188.

⁹⁸ Nieto, C., *Op. Cit.*, p. 292.

copia de lo “natural” y que, sin embargo, posea alguna substantividad, implica el don más sublime»⁹⁹. Como ya hemos comentado anteriormente, las *Verbenas* muestran la esencia de estas fiestas populares, pero sin constituir una representación mimética, pues se entremezclan escenas reales y ficticias.

Otro de los ensayos más célebres de Ortega y Gasset es *La España invertebrada* (1921), donde reflexiona sobre la supervivencia obligada de la tradición, que cohabita con la modernidad¹⁰⁰. Esta relación también puede verse a través de las *Verbenas*, donde las fiestas se configuran como una encrucijada entre lo moderno y lo popular¹⁰¹. La propia Maruja hablará de las barracas como «sátiras alusivas a anacronismos cotidianos», por lo que resulta evidente el juego temporal¹⁰².

Sin embargo, no todos los críticos se muestran conformes a esta visión. Zanetta considera que Maruja no representa ese arte deshumanizado, pues no existe distanciamiento afectivo con la realidad. La vincula a su amiga, la filósofa y discípula de Ortega María Zambrano, afirmando que ambas reintegran lo personal en el arte. Otros críticos se sitúan en la misma línea, achacando esta circunstancia a la situación de las mujeres artistas durante la época. Sus equivalentes masculinos podían participar de forma activa en la élite cultural, y por tanto no necesitaban auto-afirmarse, así que podían alejarse de la realidad. Mientras tanto, las mujeres se centraron en el autodescubrimiento y la superación de aquellas circunstancias sociales e ideológicas que les resultaban restrictivas y perjudiciales¹⁰³.

Sea como fuere, esta exposición supuso un gran éxito para Mallo, como ella misma reconoció: «*Revista de Occidente* marcó un hito en mi vida militante arte-conocimiento, abriéndome más puertas del mundo cultural [...]

4.6. *Verbenas y carnavales. Maruja y Valle-Inclán*

Podemos encontrar cierta afinidad entre el ambiente de las *Verbenas* y la trilogía *Martes de Carnaval: Esperpentos* (1930), de Ramón María del Valle-Inclán, que conocía a la artista y probablemente visitó su exposición en la *Revista de Occidente*¹⁰⁵. Como

⁹⁹ Ortega y Gasset, J., *Op. Cit.*, p. 366.

¹⁰⁰ Mainer, J. C., *Op. Cit.*, pp. 143-145.

¹⁰¹ Mangini, S., *Las modernas de Madrid... Op. Cit.*, p. 122.

¹⁰² Cabrinetty, I. (Coord.), *Somos plenamente libres...*, p. 405.

¹⁰³ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada... Op. Cit.*, pp. 66-67.

¹⁰⁴ Mangini, S., *Las modernas de Madrid... Op. Cit.*, p. 120.

¹⁰⁵ Especialmente en *Las galas del difunto* (1926), donde denuncia los nefastos resultados de la política

anticipa el título, lo carnavalesco será un elemento recurrente en este conjunto literario.

Valle-Inclán ofrece su visión crítica sobre la historia española, las injusticias sociales y la corrupción, centrándose en «ciertos profesionales de la milicia, cuyas pretensiones patrióticas y absurdas, cuyas arbitrarias acciones, convierten el palenque de los problemas españoles en tablado de marionetas y no en una situación de orden como pretenden»¹⁰⁶. Nos encontramos, por tanto, ante una influencia temática, centrada en una crítica hacia la sociedad de la época.

Ya citamos con anterioridad la pintura *El mago* (vid. Fig. 8) como precedente de las *Verbenas*. Sin embargo, la vinculación de estos lienzos no acaba aquí. Destaca el gran parecido físico entre el escritor y el protagonista de la tela, y por los testimonios de Maruja conocemos la admiración que sentía por el escritor, llegando a describir sus *Verbenas* como esperpentos¹⁰⁷.



Figura 8. *El mago* (1926)¹⁰⁸

colonial de la dictadura y se burla de Primo de Rivera a través del protagonista, Juanito Ventolera. Las otras dos novelas que conforman la trilogía son *La hija del capitán* (1927) y *Los cuernos de don Friolera* (1925). En Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., pp. 59-60.

¹⁰⁶ Aznar, M., *Guía de lectura...*, pp. 15-16.

¹⁰⁷ «Entre este universo, entre estos paraísos callejeros, entre las muchedumbres luminosas surge la controversia representada en los sucesivos cambios de expresión: en la improvisación del mascarón, la guitarra, el toro y el fantasma, el esperpento y la paloma». En Mallo, M., *Lo popular en la ...*, p. 10.

¹⁰⁸ En Diego, E., *Op. Cit.*, p. 12.

Asimismo, Maruja compartía con Valle-Inclán su interés por lo esotérico. Por ello, algunos críticos han querido ver en la figura del mago una alusión a este rol, mientras la joven que lo acompaña con el telescopio sería Maruja. De este modo, la obra vendría a reflejar la influencia que los conocimientos del escritor tuvieron en nuestra pintora. Esta relación puede ser llevada más allá si estudiamos la escena que aparece tras los protagonistas. Se trata de «un grupo de soldados representados satíricamente como fantoches de un mundo que no controlan»¹⁰⁹, que cuentan con un tratamiento muy similar al que tienen en las novelas de Valle-Inclán. Para más inri, Mallo pintó esta obra en 1926, coincidiendo con la fecha de publicación de *Las Galas del Difunto*.

4.7. Efluvios de la Generación del 27 en las Verbenas

Como anticipamos, el uso de la metáfora fue un recurso habitual entre los integrantes de la Generación del 27. Entre sus propósitos se encontraba el de crear un nuevo lenguaje poético independiente de la realidad. De nuevo, afloran las ideas que planteó Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, una teoría que empapó los círculos intelectuales en los que se movía Maruja¹¹⁰.

En estos círculos se encontraba Salvador Dalí, amigo de Mallo durante sus años en Madrid. Compartían numerosas afinidades e inquietudes, pues ambos tenían un carácter subversivo y provocador, y les gustaba escandalizar a través de sus actitudes¹¹¹. El nexo común entre sus producciones podemos encontrarlo en el tratamiento de “lo putrefacto”. M.^a del Carmen Molina define este concepto como aquel que:

«calificaba aquellas actitudes y personas imbuidas de lo tradicional, romántico y almibarado, así como de lo ornamental y sensiblero; aspectos que las nuevas generaciones, coetáneas del maquinismo y el cinematógrafo, eran incapaces de tolerar»¹¹².

Aunque no fue un tema que tratasen en exclusividad, sí fueron sus mejores exponentes. Así lo cree Rafael Santos, al considerar que la afinidad de gustos entre Dalí y Mallo supuso la creación de un «sello surrealista español», asociado al tema de la putrefacción:

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹¹⁰ Monasterio, A., «Abandonar el XIX ...» ..., pp. 23-26.

¹¹¹ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 57.

¹¹² Molina, M. C., *La subjetividad “anti-edípica” ...*, p. 485.

«En ambos lo popular se daba la mano con lo mágico, lo costumbrista reciclado con lo presuntamente esotérico [...]. Ellos fueron los que al unísono [...] lo abordaran [el tema de lo putrefacto] en su dimensión más profunda y agónica»¹¹³.

Mientras Maruja muestra en las *Verbenas* la crisis de valores de la sociedad española mediante una visión irónica, Dalí hará lo propio en dibujos como *Putrefacto a caballo y modernidad*, *Putrefactos musicales* o *Putrefacto lector* (1925)¹¹⁴.

Pero si hay un miembro de la Generación del 27 cuya obra muestre claros paralelismos con la de Maruja Mallo, ese es Rafael Alberti. El poeta y la pintora mantuvieron una intensa relación sentimental y colaboración artística entre 1925 y 1930. Esta relación no solo ocupó la serie de las *Verbenas*, que vincularemos al libro de poemas *Cal y canto* (1926-1927), sino que se extiende hasta las *Cloacas y campanarios* (Maruja Mallo, c. 1929-1933), en relación con *Sobre los ángeles* (Alberti, 1929)¹¹⁵. En lo que sigue nos centraremos en las relaciones que pueden establecerse entre las *Verbenas* y *Cal y canto*, donde también destaca esa imbricación entre lo popular y la vanguardia tan propia de la Generación del 27¹¹⁶. Tomaremos como guía el ensayo de H. Lauge, que afirma que los lienzos de Mallo presentan las mismas pautas de composición formal que los poemas de Alberti.

Lauge compara la *Verbena de Navidad* y la *Verbena del Museo Reina Sofía* con el poema *Estación del sur*. Según sus conclusiones, los lienzos cuentan con una estructura clásica que se adapta al uso moderno a través de una composición cuyo centro actúa como fuerza. Asimismo, ambos lienzos representan, como ya sabemos, diversas escenas que se superponen, donde se mezclan lo mundano y lo fantástico. Todos estos recursos también serán empleados por Alberti en *Estación del sur*. Por otro lado, vincula *Verbena* y *Kermesse* al poema *Mi entierro (naturaleza muerta)*, donde Alberti se presenta como ser putrefacto. En este caso, considera que nos encontramos ante centros compositivos vacíos, que crean discordancias entre los motivos que se presentan y el ambiente donde se hace. Ello, unido al empleo de un tono irónico y sarcástico, crea un ambiente mordaz. Poema y pintura comparten la ironía de reflejar la tristeza dentro de una fiesta alegre. Podríamos pensar que Lauge se contradice en este punto, ya que los personajes de *Kermesse* se muestran alegres. Sin embargo, considera que el sarcasmo se introduce mediante las máscaras y los personajes caricaturizados¹¹⁷.

¹¹³ Santos, R., «Maruja Mallo con Salvador Dalí ...», ..., p. 30.

¹¹⁴ Molina, M. C., *La subjetividad "anti-edípica" ... Op. Cit.*, p. 486.

¹¹⁵ Ruiz, R., «Maruja Mallo y la Generación del 27», ..., p. 228.

¹¹⁶ Gándara, C., *M. Mallo... Op. Cit.*, p. 9.

¹¹⁷ Lauge H., «La superposición metafórica ...», ..., pp. 183-187.

Así pues, la relación entre la pintora y el poeta resulta evidente tanto en forma como en contenido. Ambos se encontraban en un momento en el que debían dar un nuevo aire a su producción: Alberti hacia corrientes más vanguardistas y Maruja en busca de su propia mirada artística tras salir de la Real Academia¹¹⁸.

4.8. Concha Méndez y Maruja Mallo, *flâneuses por Madrid*¹¹⁹

La amistad de Mallo y Méndez resultó determinante en la evolución de sus trayectorias artísticas. Además, nos muestra a esa “nueva mujer” que intentaba abrirse paso en una sociedad machista, cuya concepción del género femenino era la de un ser encargado de las tareas domésticas y el cuidado de la familia.

En este sentido, el hecho de que paseasen sin rumbo fijo, yendo sin carabina o acompañadas de hombres no estaba bien visto por la sociedad del momento. Así, su conquista del espacio público no solo constituía un acto subversivo, sino un paso más hacia la construcción de su identidad social como mujeres artistas¹²⁰. En definitiva, y como resume Kirkpatrick, para estas dos mujeres «la creación de arte vanguardista implicaba la interpretación pública de una nueva identidad que pudiese en práctica la liberación de restricciones sociales tales como las normas de género o de clase»¹²¹.

Su actitud revolucionaria no solo se redujo a su posicionamiento como *flâneuses*. En el caso de Concha Méndez, también se plasmó a través del deporte, como ilustró Maruja, representando a su amiga como una mujer liberada¹²². Así lo demuestra en *Ciclista, Mujer tenista o Elementos para el deporte* (1927). Asimismo, en la *Verbena del Museo Reina Sofía* también podemos encontrar figuras femeninas de complexión atlética, ataviadas con una falda corta que recuerda a las que se usaban para jugar al tenis. También llevan alas de adorno y un nimbo en la cabeza. Sin embargo, a pesar de su apariencia angelical, se muestran corriendo alegres, desafiantes ante la mirada del espectador. De este modo, se ha venido conjeturando que podrían representar

¹¹⁸ Balló, T., *Op. Cit.*, p. 110.

¹¹⁹ Para la comprensión de la figura del *flâneur* resulta ineludible citar a Walter Benjamin, que hizo objeto de interés académico a este tipo literario de la Francia del XIX, convirtiéndolo en una figura muy importante para artistas y estudiosos. En su configuración resultó fundamental la poesía de Baudelaire, que lo describió como un “artista-poeta” de las modernas ciudades de la época en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863).

¹²⁰ Val, A., «La profesionalización de las mujeres ...», ..., p. 683.

¹²¹ Kirkpatrick, S., *Mujer, modernismo y vanguardia ...*, p. 231.

¹²² Rosa, M^a L., *Op. Cit.*, p. 214.

a Maruja y Concha en sus paseos por Madrid¹²³. La propia Concha afirma en sus memorias que estas mujeres aladas eran en realidad una representación de la mujer artista¹²⁴. La poeta también habla en sus escritos de sus paseos sin rumbo por las calles de Madrid acompañada de su amiga:

«Con quien más me reunía era con Maruja Mallo: íbamos al Museo del Prado y a las conferencias de Eugenio D'Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid. Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado iluminados por los faroles de la calle»¹²⁵.

Dadas las circunstancias, no es de extrañar que durante estos años la producción de ambas comparta algunos rasgos. El ejemplo más evidente nos lo da el poema *Verbena*:

*Desconciertos de luces y sonidos.
Dislocaciones.
Danzas de juegos y de ritmos.
Los carruseles giróvagos
entre los aires dormidos
marcando circunferencias
sin compases.
Los tío-vivos.
Y la fiesta de colores
vibrantes y estremecidos,
estremeciendo la noche
rutilante de caminos...
-Para ir a las verbenas
nos prestan almas los niños-.*

Concha Méndez¹²⁶.

A pesar de usar lenguajes totalmente diferentes, la impresión que sendas piezas producen en el espectador es prácticamente la misma. Las dos representan el espíritu dinámico y delirante no solo de la verbena, sino también de la vanguardia artística. Pintora y poeta se recrean en los mismos elementos, captando la atmósfera festiva de estas celebraciones. Concha introduce en su poema palabras que hacen referencia a lo pictórico, como «circunferencia» o «colores». Esto ha hecho pensar a algunos estudiosos, como M.^a del Mar Trallero, que Concha no solo escribe sobre su percepción de la realidad, sino que la plasma una vez ha sido contemplada por los

¹²³ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 96-97.

¹²⁴ Ulacia, P., *Op. Cit.*, p. 51.

¹²⁵ Balló, T., *Op. Cit.*, p. 114.

¹²⁶ Poema incluido en el poemario *Surtidor*. En *Ibíd.*, p. 114.

ojos de Maruja: «las luces, los colores, los movimientos, los sonidos que Maruja Mallo destaca en su *Verbena* son los mismos que Concha Méndez evoca en la suya»¹²⁷.

4.9. Esencia de verbena

Los planteamientos filosóficos de Ortega y Gasset vuelven a aflorar en *Esencia de verbena*¹²⁸, un cortometraje realizado por Ernesto Giménez Caballero en 1930. Se trata de un «poema documental de Madrid en doce imágenes», donde se realiza un recorrido por algunas de las fiestas y verbenas de la ciudad.

Film y pintura comparten el interés por mostrar los elementos más característicos de estas fiestas a través de una estética fragmentada. En el caso de Giménez Caballero, la fragmentación no solo se consigue mediante planos de corta duración, sino también, y de un modo más cercano a la pintura de Mallo, gracias al collage. Esta herramienta permite al cineasta superponer diferentes escenas en movimiento, consiguiendo una visión poliédrica de las verbenas similar a la que logra la pintora en sus lienzos.

Además, el collage permite a Giménez Caballero jugar con el concepto de anacronismo, tanto para introducir un tiempo acelerado en el presente como para encajar en él lo pretérito que impide el progreso. Así, se alinea con los preceptos de *La España invertebrada* al conectar pasado y presente para legitimar «una España eterna»¹²⁹. Por tanto, desde su postura no critica esta situación, sino que se pretende mantenerla. Nos encontramos así ante una diferencia con la pintura de Maruja, más cercana a la noción orteguiana sobre este asunto.

Lo que sí comparte con Giménez Caballero –o más bien Giménez Caballero con ella– es su gusto por mezclar lo castizo con la modernidad, leitmotiv entre todos aquellos artistas vinculados a la vanguardia. Además, se crea un nexo explícito entre las obras al incluir una filmación de la *Verbena* del Museo Reina Sofía en la tercera parte de la película.

Por otro lado, podemos comentar el juego con los opuestos que se crea en algunos momentos entre cortometraje y lienzo. Por ejemplo, el documental de Giménez Caballero representa al prototipo tradicional de «mujer piadosa y doméstica», que se opone a las féminas que protagonizan los lienzos de Maruja, tal y como explica Susan Kirkpatrick:

¹²⁷ Trallero, M., *La huella de la amistad ...*, pp. 18-20.

¹²⁸ RTVE.ES. *Esencia de Verbena*. Giménez Caballero, 1930. [Consulta: 24/02/2018]. Disponible. <http://www.rtve.es/alicarta/videos/esencia-de-verbena/esencia-verbena/1570990/>

¹²⁹ Monasterio, A., *Op. Cit.*, p. 30.

«[they] Run freely toward the viewer and away from the grotesque giants representing the Church and the Monarchy; they embody active subjects, the energy, the movement, and the performativity associated with film and modernity»¹³⁰.

4.10. Las Verbenas como plasmación del humorismo

La definición que algunos estudiosos han hecho de Maruja como «hacedora de greguerías plásticas»¹³¹ justifica que dediquemos unas líneas en este artículo a vincular su obra con la de Ramón Gómez de la Serna. La propia Consuelo de la Gándara no anda desencaminada al afirmar que «sus cuadros son objetos ramonianos por excelencia»¹³².

Gómez de la Serna valoró muy positivamente las *Verbenas*, llegando a hablar de estos cuadros como:

«espléndidos programas de la posibilidad de esta feria fantasmagórica, cuyos misterios serían poco más misteriosos y rimbombantes que los que engañan burdamente en casi todas las verbenas y el color repartiría sus triángulos con marchosidad cubista»¹³³.

Las *Verbenas* también pueden estudiarse como un ejemplo del *humorismo*. Gómez de la Serna propone este concepto como herramienta para enfrentarse al carácter efímero de la vida, lo que implica «el procesamiento dislocado de un mundo demasiado recto y la plasmación artística del resultado un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba»¹³⁴. Derivada de este concepto surge la greguería, simbiosis de la metáfora y el humorismo. Se trata de un elemento banal y efímero, que casa con las ideas que expone Ortega y Gasset en *La Deshumanización del Arte*, como ya comentamos anteriormente¹³⁵.

¹³⁰ «[Ellas] corren libremente hacia el espectador, alejándose de los grotescos gigantes que representan a la Iglesia y la Monarquía; encarnan sujetos activos, la energía, el movimiento y la performatividad asociados al cine y la modernidad» (traducción libre de la autora).

^{En} Kirkpatrick, S., «Cinema, Modernity and ...», ..., p. 74.

¹³¹ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 276.

¹³² Gándara, C., *M. Mallo... Op. Cit.*, p. 12.

¹³³ *Ibidem*, p. 39.

¹³⁴ Monasterio, A., *Op. Cit.*, pp. 32-33.

¹³⁵ Mainer, J. C., *Op. Cit.*, p. 206.

4.11. Política y sociedad española a través de las Verbenas

Las *Verbenas* no se reducen únicamente a las vinculaciones que pueden establecerse con otros autores o movimientos artísticos y culturales, sino que constituyen un rico retrato de la sociedad del momento. En esta serie se encuentran implícitas críticas a la Iglesia –a la que Maruja llamaba «la Santa Mafia y la Jodida Mística»– y a otras instituciones.

La diferencia de clases y la reacción del proletariado frente al poder imperante quedan plasmados en estas pinturas a través de las implicaciones de la fiesta popular, una de las pocas vías de escape con la que cuentan las masas. En este sentido, Bakhtin considera que la actitud que la clase trabajadora muestra en estas celebraciones –«risas, irreverencia, violencia, ambivalencia»¹³⁶– contribuye a la disolución de las jerarquías sociales, pues estas festividades constituían un momento de transformación individual y colectiva donde el pueblo se liberaba temporalmente del orden establecido. Así, la actitud de los personajes de las *Verbenas* podría relacionarse con el descontento de la sociedad española ante el gobierno militar de Primo de Rivera y la abismal brecha entre burguesía y proletariado. Nos acercamos así a una concepción de las *Verbenas* como obra de contexto. En su configuración jugó un papel determinante la realidad social del momento, con la que se encuentran en perfecta concomitancia.

El deseo de mostrar estas diferencias contrasta con una representación donde se difuminan los límites entre las clases sociales, pues este tipo de fiestas religiosas terminaban transformándose en celebraciones paganas en las que confluían diferentes sectores de la sociedad y donde la clase trabajadora adopta una postura burlesca ante las oligarquías¹³⁷. Lo que pretende Maruja es reinstaurar lo carnavalesco en la sociedad como un elemento desestabilizador¹³⁸. Así podemos verlo, por ejemplo, en las muchachas que asustan con un matasuegras a los monjes y el militar en *Kermesse* (**vid. Fig. 9**)

¹³⁶ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, p. 91

¹³⁷ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 91-93.

¹³⁸ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada... Op. Cit.*, p. 66.



Figura 9. Kermesse (detalle)

Dedicaremos a continuación unas líneas a explicar el mensaje subversivo en cuanto a temas de género que se encuentra implícito en las *Verbenas*.

En primer lugar, debemos hacer alusión al papel de Maruja Mallo y Concha Méndez como *flâneuses*, pues influyó profundamente en esta pintura, donde la mujer se presenta como elemento central del espacio público, en un intento por «proponer un nuevo modelo de feminidad activa, moderna e igualitaria»¹³⁹. La pintora ofrece su arte al servicio de una idea: «dotar a la mujer de nuevos significados y valores»¹⁴⁰. De este modo, podemos establecer paralelismos entre su concepción de las *Verbenas* y su actitud vital, donde siempre adoptó una postura subversiva con la que pretendía ser tratada como una igual por sus colegas masculinos. A este respecto, resulta interesante la descripción que la artista hace de los ángeles, en consonancia con esa actitud desenfadada que comentamos:

«los ángeles de las verbenas llevan coronas, alas y mantones de papel, beben cerveza y limonada y lanzan matasuegras a las caras de los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpian en las barcas»¹⁴¹.

¹³⁹ *Ibidem*, pp. 63-77.

¹⁴⁰ García, J. A., «Maruja Mallo en la Generación del 27», ..., p. 435.

¹⁴¹ Mallo, M., *Op. Cit.*, pp. 8-9.

Los ángeles del centro de la composición de *Kermesse* conectan con las tres ciclistas que Maruja ha pintado sobre el teatrillo. Aquí, la pintora recurre a la bicicleta como otro de los símbolos de la mujer moderna y emancipada de la época, que contrapone al estatismo de la maja –en representación del rol femenino tradicional– que se encuentra dentro del teatrillo (vid. Fig. 10).



Figura 10. Representación teatral en *Kermesse*

Asimismo, destaca el hecho de que estas mujeres modernas aparezcan en la mayoría de los casos disfrazadas de ángeles. Esta cuestión puede suponer, por un lado, una burla hacia la religión y por otro, la intención de sustituir la mitología cristiana patriarcal por una en la que la mujer sea la protagonista. Mallo también juega con el concepto de lo angelical para criticar el modelo femenino cristiano de «ángel del hogar» como «un ser sexual pasivo que debe conservar su virginidad hasta el matrimonio y que debe obedecer las leyes de Dios sin cuestionar»¹⁴².

Estos no son los únicos juegos que Maruja realiza con el cristianismo en sus pinturas. Por ejemplo, vincula los tres Reyes Magos de la *Verbena de Navidad* al esoterismo, la astrología y las ciencias ocultas, disciplinas por las que sentía especial predilección. Así, define los Reyes Magos como «jefe soberano de una monarquía. Miembro de una casta sacerdotal en la religión zoroástrica. Entre los griegos y los romanos, astrólogo: reyes magos»¹⁴³. Los Reyes Magos son, según la tradición cristiana, representantes de los cultos paganos que fueron a adorar la nueva religión que nació con la llegada de Jesucristo. Por eso su ausencia en esta pintura se ha relacionado con que, en este caso, los Reyes Magos vienen a rendir un homenaje al carnaval, fiesta pagana por excelencia¹⁴⁴.

¹⁴² Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 75.

¹⁴³ Meléndez, A., *Op. Cit.*, p. 1053.

¹⁴⁴ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada...* Op. Cit., p. 68.

Igualmente, aparece una especie de tarjeta donde se representa la Anunciación. Resulta curioso que el ángel sea negro y su atuendo, rojo (**vid. Fig. 11**). En este sentido, haremos referencia a Cirlot, quien considera que «la imagen del hombre negro alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional»¹⁴⁵, mientras que el rojo se asocia a la pasión, la alegría y el bienestar¹⁴⁶. Por tanto, Mallo juega no solo con la inversión cromática, sino también conceptual, pues se supone que los ángeles son seres superiores al ser humano que no tienen atributos sexuales.

De este modo, la pintora consigue trastocar el mito cristiano¹⁴⁷, pues en el lienzo los Reyes Magos parecen encaminarse hacia este ángel de divinidad humanizada, representante del materialismo pagano. Así, lo que Maruja muestra en última instancia es su rechazo ante la división entre cuerpo y espíritu que defiende el cristianismo. Ella considera que tanto el cielo como el infierno se hallan en la Tierra, y su existencia depende de la humanidad. La propia autora comenta esta transformación de lo sacro en algo profano con las siguientes palabras:

«Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan discordias con el orden existente. En el arte popular están las alternativas de España, las batallas de dos corrientes contrarias: el monstruo y la tragedia frente al hombre y el poder. En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo [...]. El pueblo toma como pretexto la mitología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias del orden celeste [...]. Nada extraño es en las verbenas ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles»¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos ...*, p. 329.

¹⁴⁶ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada... Op. Cit.*, p. 71.

¹⁴⁷ A través de las *Verbenas* de Maruja también podemos hacer referencia a la filosofía de Nietzsche, que reclama el culto a los valores dionisíacos -reflejados en estos lienzos- contra la sociedad apolínea, y denuncia la tradición platónico-cristiana. Todo ello puede verse en su temprano ensayo *El nacimiento de la tragedia griega en el espíritu de la música* (1871-1872). Ambos autores comparten, por tanto, su aversión hacia los valores del cristianismo.

¹⁴⁸ Mallo, M., *Op. Cit.*, pp. 8-9.



Fig. 11. El ángel y la estrella en la *Verbena de Navidad*

En la segunda *Verbena* la crítica se centra en la diferencia de clases, retratada a través de las parejas antagónicas en primer plano, que encarnan al pueblo y la burguesía. La caracterización de los personajes deja entrever la crítica social de la pintora hacia la burguesía, a la que representa con aire orondo y aburrido mientras dirigen su mirada al exterior. A pesar de ello, dominan visualmente el espacio. En contraste, la pareja que se encuentra al otro lado está completamente integrada en la fiesta, mostrando una apariencia divertida y despreocupada. Mallo enfatiza esta diferencia de clases visualmente para hacer entender al espectador que «el júbilo de los seres sencillos se contrapone al envaramiento y la ridiculez de los poderosos»¹⁴⁹.

En el caso de la *Verbena del Museo Reina Sofía* la pintora vuelve a realizar una aguda crítica social, que en este caso se centra en la Iglesia, la monarquía y otras grandes instituciones. Representa caricaturizados como gigantes de *papier-mâché* al rey y su abogado, así como un guardia civil y su mujer. Estas dos parejas dominan visualmente el espacio, junto con las dos mujeres ataviadas como ángeles a las que nos referimos anteriormente. El movimiento de esta pareja femenina se contrapone al estatismo de las oligarquías. Se muestran así unas autoridades que han quedado obsoletas respecto al dinamismo que traen consigo los nuevos tiempos. Maruja reconoce esta visión satírica en sus descripciones sobre los personajes de las *Verbenas*:

¹⁴⁹ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 94-95.

«Al mismo tiempo que el demonio pasa espantando en un coche de punto, los sacerdotes tolean en las barandas y giran en las norias. Asimismo vemos en estos ritos o manifestaciones populares cómo están representados satíricamente los nobles y el ejército. Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fantoches»¹⁵⁰.

En *Kermesse Maruja* logra alcanzar «las más altas cimas de irreverencia y sátira»¹⁵¹. Representa un espacio repleto de personajes sobre los que ironiza: el torero asustado ante el toro de cartón, los altos cargos del ejército y la nobleza paseando sobre cerdos en un tióvivo, personajes de las clases populares asustando a los frailes con matasuegras, etc. Ella resume la esencia de estas festividades:

«Así eran las fiestas y ferias populares que se realizaban en las calles céntricas y en los alrededores de la capital. Madrid, capital de la gloria, centro de España. La irreverencia y la gracia, el sarcasmo y la creación de una sociedad que asciende y se enfrenta a la sociedad dominante, convirtiéndola y representándola en un mundo de fantasmas y muñecos. Era una verbena»¹⁵².

En definitiva, a través de las *Verbenas Maruja* nos muestra su «alma popular», exaltando diferentes aspectos de la modernidad a partir de una representación de la tradición, que usa para burlarse de ella¹⁵³.

5. LAS VERBENAS EN RELACIÓN A LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MARUJA MALLO

La alegría, el dinamismo y el colorido de esta serie contrastan enormemente con sus pinturas inmediatamente posteriores, conjunto que la artista bautizó como *Cloacas* y *campanarios* (1928-1932, **vid. Fig. 12**). Se trata de una serie de lienzos vinculados a lo telúrico, donde Maruja representa con una paleta muy apagada elementos como huesos, andrajos, basura o huellas, que se hallan en un espacio donde todo está destruido.

A través estas obras puede rastrearse la influencia de la Escuela de Vallecas, pero también cierto sabor surrealista. En este sentido, esta serie de Maruja es la más cercana a las teorías de André Breton. Tanto es así, que cuando la expuso en la *Galerie Pierre Loeb* (París, 1932) Breton llegó a comprarle *Espantapájaros* y Paul Éluard mostró

¹⁵⁰ Mallo, M., *Op. Cit.*, pp. 8-9.

¹⁵¹ Gándara, C., *M. Mallo... Op. Cit.*, p. 21.

¹⁵² Mallo, M., *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁵³ Rubín, I., *Op. Cit.*, p. 560.

su deseo por adquirir *Grajo y excrementos*¹⁵⁴. Sin embargo, a pesar de sus notables diferencias formales con respecto a las *Verbenas*, mantienen el mismo propósito. Como resume Zanetta: «Las pinturas de *Cloacas* no constituyen una ruptura radical con sus series anteriores sino que continúan expresando [...] un rechazo a un mundo organizado a base de desigualdades sociales cada vez más marcadas»¹⁵⁵.



Figura 12. *Espantapájaros* (1929)¹⁵⁶

De igual modo, Manuel Abril asemeja esta serie al entierro de la sardina, festividad que marca el fin del carnaval. Así pues, debemos recordar la vinculación entre las *Verbenas* y lo carnavalesco. Abril explica el contraste y los nexos entre ambas series:

«Detrás del Carnaval ha venido el miércoles de cal, de polvo, fango y ceniza. La paleta de la pintora se volvió de tierras; opaca, polvorienta, cenagosa; con riquezas de podredumbre y de pantano [...] El miércoles cuaresmal es también carnavalesco para muchos; pero el carnaval de flor y colorín se cambia en carnaval de entierro de la sardina»¹⁵⁷.

Consideradas por la crítica como premonitorias de las tragedias que sacudirían España y Europa en los siguientes años, en estas piezas también se aprecian las relaciones

¹⁵⁴ Mangini, S., *Maruja Mallo... Op. Cit.*, pp. 158-159.

¹⁵⁵ Zanetta, M. A., *La subversión enmascarada... Op. Cit.*, p. 115.

¹⁵⁶ Diego, E., *Op. Cit.*, p. 18.

¹⁵⁷ Abril, M., «*Maruja Mallo*» ..., pp. 18-19.

de Maruja con algunos movimientos y artistas que ya aparecieron en las *Verbenas*. Las conexiones con Goya, Alberti o el concepto daliniano de “lo putrefacto” se encuentran en este caso de una forma aún más evidente.

En las páginas dedicadas al estudio de las *Verbenas* ya abordamos la vinculación de la pintora con el Surrealismo. Una vez vista la serie *Cloacas y campanarios*, merece ser ampliada: ¿podemos considerar a Maruja Mallo una pintora surrealista?

Llegados a este punto, cabe citar a Estrella de Diego como una de las principales teóricas que ha reflexionado acerca del carácter surrealista de Mallo. Según ella, nuestra autora no es una pintora surrealista, sino que simplemente muestra algunos rasgos de este movimiento en determinadas obras. Atribuye parte del error a la confusión que existe sobre el término “surrealista”, que en el caso de Maruja se aplicó como metáfora de lo moderno, primero a la propia artista y luego a su obra¹⁵⁸. Sin embargo, tanto los testimonios de Mallo como la existencia de diversos bocetos preparatorios de muchas de sus obras ponen de manifiesto su interés por la geometría y las matemáticas. Según de Diego, la artista «siempre fue acorde con las leyes geométricas que rigen la naturaleza», antítesis del sistema de escritura surrealista¹⁵⁹.

Su apego a los fundamentos de la geometría fue una constante a lo largo de su obra, a excepción de *Cloacas y campanarios*, que como ya hemos comentado, se ha denominado su periodo Surrealista. Sin embargo, de Diego también realiza una puntualización en este caso, al afirmar que la estética que toma Maruja en la ejecución de estos lienzos no proviene del Surrealismo, sino de la Escuela de Vallecas¹⁶⁰. En la misma línea se sitúa la opinión de Fernández Luccioni, quien afirma que «Maruja es esa especie de *rara avis* que puede participar de varias sensibilidades sin perder su propia voz»¹⁶¹.

Podemos concluir afirmando que, siguiendo a Estrella de Diego, Maruja Mallo no es una pintora surrealista. Solamente pequeños rastros de este movimiento pueden apreciarse puntualmente en sus obras, adscritas a planteamientos geométricos que se irán haciendo más férreos a medida que avance su trayectoria. Dicha consideración no ha sido más que un cúmulo de malinterpretaciones tanto del concepto como de la producción de la propia artista, así como de su personalidad extravagante.

¹⁵⁸ De Diego plantea la cuestión con las siguientes palabras: «¿Se llamó acaso “surrealista” a Maruja Mallo porque no se supo cómo llamarla? ¿Porque era más fácil usar ese apelativo lexicalizado que denominaba, en el fondo, todo aquello que tuviera un regusto modernísimo y “raro” en aquel Madrid zaño?» En Diego, E., *Op. Cit.*, p. 13

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 14-23.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 76-79.

¹⁶¹ Fernández Luccioni, M., «Maruja Mallo: artista, cronista...», ..., p. 54.

6. CONCLUSIONES

Atendiendo a los objetivos propuestos al inicio de este artículo podemos extraer diferentes deducciones. En primer lugar, la valoración de las *Verbenas* como una obra de contexto, en tanto que suponen la representación de una época histórica y artística, donde confluyen numerosas influencias y movimientos de vanguardia, que destacan por su permeabilidad.

Asimismo, esta serie supone una obra de contexto dentro de la trayectoria vital de Maruja Mallo, en tanto que refleja las influencias de su producción en ese momento, así como los derroteros por los que continuará en diferentes etapas. Además, ofrece una visión muy personal de la artista sobre cuestiones como la relación entre la Iglesia y el Gobierno o el desentendimiento de la burguesía con respecto a la realidad de la clase obrera.

Por otro lado, este trabajo nos ha permitido reflexionar sobre el carácter oculto, tanto de Maruja como de otras autoras con respecto a la historiografía artística. No deja de sorprender que sus aportaciones, igual de importantes que las que realizasen figuras como Salvador Dalí, Benjamín Palencia o Ernesto Giménez Caballero, hayan pasado prácticamente desapercibidas. Así, el presente artículo ha pretendido revalorizar y visibilizar la labor de esta y otras mujeres artistas que, debido a su condición femenina, no se han erigido como protagonistas de nuestra historia más reciente. Salvo contados estudios, no han sido tratadas en profundidad por una pluma que aún hoy día se muestra víctima de la estructura patriarcal de la sociedad.

Con la puesta en valor de esta figura, proponemos un paso en el camino hacia la construcción de una Historia del Arte más equitativa, donde se tengan en cuenta todos aquellos colectivos y artistas que se hayan apartado del metarrelato totalizador que desde la historiografía del arte tradicional se nos ha venido inculcando.

Aunque en los últimos años se han venido realizando diversos ensayos cuyo objetivo es el redescubrimiento de la obra de Mallo, en la mayoría de ellos su valor queda supeditado al vínculo con otros artistas como Dalí, Lorca o Buñuel. Sin embargo, a lo largo de estas páginas hemos propuesto un acercamiento a la obra de Maruja como artista independiente, que toma influencias de la producción de sus congéneres masculinos pero que no se encuentra a su sombra.

Fue una excelente representante del nuevo modelo de mujer moderna que surge en los años veinte y se contrapone al ideal de “ángel” del hogar propuesto por una oligarquía machista y en su mayoría cristiana. En el caso de nuestra artista, además, su producción queda empujada por su propia personalidad, pues se han dedicado numerosas páginas a comentar todas y cada una de las escandalosas anécdotas que protagonizó, así como su apariencia y su forma de vestir. Son estas circunstancias las que han hecho que llegue a ser calificada como pintora surrealista sin serlo, ya que solamente su serie *Cloacas y campanarios* podría ser denominada como tal.

En definitiva, en este artículo se ha puesto de manifiesto la relevancia de Maruja Mallo para el desarrollo de la vanguardia española a partir de los años veinte y la necesidad de rescatar del olvido a esta y otras figuras femeninas devolviéndoles la importancia que merecen y que tuvieron en su momento. En cualquier caso, este escrito no es sino uno de los primeros pasos que inauguran una senda que apenas ha sido transitada, y en la que esperamos que se vaya profundizando suficientemente para descubrir todos los entresijos que esconde, pues solo así se obtendrá una visión más completa del recorrido.

7. BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA Y RECURSOS DIGITALES

Bibliografía

- Abril, M., 28/12/1930. «Maruja Mallo», *Blanco y Negro*, pp. 15-19.
- Arroyo, M. D., 2010. «Realismo, regionalismo y vanguardia en la construcción de la modernidad artística. El Madrid social en la narrativa de José Gutiérrez Solana», *Prisma Social. Revista de investigación social*, 4, pp. 1-20.
- Aznar, M., 1992. *Guía de lectura de “Martes de Carnaval”*. Barcelona, Anthropos.
- Ballesteros, R. M., 2004. «Maruja Mallo. De las cloacas al espacio sideral», *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, 13, pp. 1-34.
- Balló, T., 2016. *Las sinsombrero*, Barcelona. Espasa.
- Barrera, B., 2014. «Personificación e iconografía de la “mujer moderna”. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, 26, pp. 221-240.
- Blanco, J. L., 1975. «La función cultural del cineclub», *Revista Padres y Maestros*, 47, pp. 27-32.
- Caballero, J., 2002. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Jaime I.
- Cabrinetty, I. (coord.), 2017. *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*, Málaga, Museo Picasso Málaga.
- Cirlot, J. E., 2004. *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- Diego, E., 2008. *Maruja Mallo*, Madrid, Fundación MAPFRE.
- Fernández Luccioni, M., 2012. «Maruja Mallo: artista, cronista, ¿surrealista?», *Madrygal: Revista de estudios gallegos*, 15, pp. 45-56.

- Fernández Utrera, M. S., 2003. «Esencia de verbena: sabor popular y estética de minorías en la pintura de Maruja Mallo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28 (1), pp. 87-102.
- Gándara C., 1976. «Maruja Mallo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, pp. 5-17.
- Gándara, C., 1978. *M. Mallo*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- García, J. A., 2010. «Maruja Mallo en la Generación del 27», *Rebeldes literarias*, Sevilla, Arcibel, pp. 429-437.
- Garrido, A., 2003. «La obra temprana de Maruja Mallo», *Congreso sobre Maruja Mallo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia/ Consellería de Cultura, pp. 39-47.
- González, Á., Calvo, F. & Marchán, S., 1999. *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*, Madrid, Istmo.
- Kirkpatrick, S., 2010. «Cinema, Modernity and the Women of '27», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 35 (1), pp. 63-88.
- Kirkpatrick, S., 2003. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- Lauge, H., 1997. «La superposición metafórica entre ensalzamiento eufórico y degradación crítica en Rafael Alberti y Maruja Mallo», *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936). Actas del simposio celebrado en la Universidad de Copenhague*, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 175-193.
- Mainer, J. C., 1986. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- Mallo, M., 1939. *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*, Buenos Aires, Losada.
- Mangini, S., 2001. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Mangini, S., 2012. *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona, Circe.
- Mayayo, P., 2017. «Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la “invención de sí” en la vanguardia española», *Modos: revista de historia da arte*, 1 (1), pp. 71-89.
- Meléndez, A., 2015., «Escritos últimos y erráticos de la artista Maruja Mallo», *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas. XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Sevilla, Arcibel, pp. 1044-1057.

- Molina, M. C., 2015. *La subjetividad “anti-edípica” del “surrealismo Español”. Una ontología hecha estética* [Tesis doctoral], Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- Monasterio, A., 2008. «Abandonar el XIX: Vanguardias e imaginarios tradicionales a partir de *Esencia de verbena* (1930) de Giménez Caballero», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 11 (1), pp. 21-44.
- Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 2018. «La nueva cultura en España. Entre lo popular y lo moderno».
- Nieto, C., 2007-2008. «José Ortega y Gasset y la Deshumanización del Arte», *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte*, 21-22, pp. 285-299.
- Ortega y Gasset, J., 1983. *Obras completas* (III), Madrid, Alianza.
- Quance, R. A., 2013. «Maruja Mallo and the Interest in Children’s Art during the Second Spanish Republic», *Bulletin of Hispanic studies*, 90 (7), pp. 803-818.
- Román, R., & Barbero, I., 2001. *Hermenéutica y erótica de la obra de arte: diez miradas virginales*. Universidad de Córdoba.
- Rosa, M.^a L., 2011. «Entre las estrellas de mar y las grandes algas. Maruja Mallo: de las rías gallegas a los mares del sur», *Baixo o signo do franquismo: emigrantes e exiliados galegos na Argentina*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Ediciones, pp. 211-229.
- Rubín, I., 2012. «Maruja Mallo. Viajes, amistades y exilios», *Más igualdad. Redes para la igualdad*, Sevilla, Arcibel, pp. 559-570.
- Ruiz, R., 2006. «Maruja Mallo y la Generación del 27», *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, 28, pp. 223-240.
- Sánchez, J., 1991. *La España contemporánea: de 1875 a 1931*, Madrid, Istmo.
- Sánchez, J., 1991. *La España contemporánea: de 1931 a nuestros días*. Madrid, Istmo.
- Santos, R., 1994. «Maruja Mallo con Salvador Dalí al fondo», *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, pp. 29-33.
- Tobío, C., 2013. «Igualdad y diferencia en la profesionalización de las artistas. Comentarios a los textos de Alejandra Val Cubero y Natalia Izquierdo», *Papers: Revista de sociología*, 98 (4), pp. 697-706.
- Trallero, M., 2004. *La huella de la amistad en los exilios de Concha Méndez* [Tesis doctoral inédita], Universidad A&M de Texas, Departamento de Lenguas Modernas.

- Ulacia, P., 1990. *Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori.
- Val, A., 2013. «La profesionalización de las mujeres artistas españolas. El caso de Maruja Mallo (1902-1995) y Amalia Avia (1926-2011)», *Papers: Revista de sociología*, 98 (4), pp. 677-696.
- Villegas, G., 2000. «Mujeres y surrealismo», *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, pp. 87-105.
- Yáñez, L., 1995-1996. «El arte de Maruja Mallo y sus obras en el Museo de Lugo», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 7 (1), pp. 279-296.
- Zanetta, M. A., 2015. «Dialogismo subversivo en las Estampas de Maruja Mallo», *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos (II)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp.369-381.
- Zanetta, M. A., 2014. *La subversión enmascarada: análisis de la obra de Maruja Mallo*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Webgrafía

- Centre Pompidou. *Kermesse*. [Consulta: 10/02/2018]. Disponible: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-foe03ae381fa7774f74a515b67e5a82¶m.idSource=FR_O-f666c502f75b4d69f657799a3d12d7b
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Carlos Sáenz de Tejada - Mañana de Verbena o El Pim, Pam, Pum*. [Consulta: 20/04/2018]. Disponible: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manana-verbena-o-pim-pam-pum>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *José Gutiérrez Solana*. [Consulta: 18/04/2018]. Disponible: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-gutierrez-solana>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *José Gutiérrez Solana. Colección Banco Santander*. [Consulta: 18/04/2018]. Disponible: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jose-gutierrez-solana-coleccion-banco-santander>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Maruja Mallo (Ana María Gómez González) - La verbena*. [Consulta: 10/02/2018]. Disponible: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/verbena>
- Museo Nacional del Prado. *El ciego de la guitarra - Colección*. [Consulta: 17/04/2018]. Disponible: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-ciego-de-la-guitarra/822b1c27-1d17-444d-8b98-58adb45a28cb>

Recursos digitales

RTVE.ES. *Atención, obras - Mujeres artistas del surrealismo*. [Consulta: 17/02/2018].
Disponible: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-mujeres-artistas-del-surrealismo/4384805/>

RTVE.ES. *Esencia de Verbena*. Giménez Caballero, 1930. [Consulta: 24/02/2018]. Disponible.
<http://www.rtve.es/alcarta/videos/esencia-de-verbena/esencia-verbena/1570990/>

RTVE.ES. *La aventura del saber – Maruja Mallo*. [Consulta: 24/02/2018]. Disponible: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-aventura-del-saber/aventurammayo/4302872/>

RTVE.ES. *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco*. [Consulta: 23/02/2018]. Disponible:
<http://www.rtve.es/television/20130227/imprescindibles-profundiza-vida-obra-pintora-maruja-mallo-2-tve/387499.shtml>