

INSTITUTO JOSÉ CORNIDE DE ESTUDIOS CORUÑESES

ESPAZOS DE INTIMIDADE
ARTISTAS CORUÑESAS NOS ANOS
DO FRANQUISMO. 1939-1975

Discurso lido por

D^a. ROSARIO SARMIENTO ESCALONA

**ao ser recibida como Membro de Número deste
Instituto durante a sesión pública que se celebrou
solemnemente o día 15 de outubro de 2024 no
Salón de Sesións do Palacio Municipal de María
Pita, e a contestación a cargo da Membro de
Número D^a ANA ROMERO MASIÁ**



A CORUÑA, 2024

Reproduccións fotográficas: Xurxo Lobato
Depósito Legal C 1446-2024
Impreso en Global Print
A Coruña, 2024

ESPAZOS DE INTIMIDADE
ARTISTAS CORUÑESAS NOS ANOS DO
FRANQUISMO. 1939-1975

Rosario Sarmiento Escalona

O día 1 de abril de 1939, o xeneral Francisco Franco rubricaba, coa súa sinatura, o final da Guerra Civil española (1936-1939):

«En el día de hoy: cautivo y desarmado el Ejército Rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. El Generalísimo Franco. Burgos 1º de abril de 1939».

PRESENTACIÓN. A MULLER NO FRANQUISMO

Con este último parte de guerra, iniciábase unha longa etapa de máis de catro décadas de franquismo que marcarían o devir da historia española contemporánea, e que deixarían unha pegada moi profunda nas vidas de moitas xeracións de homes e mulleres. A elas, ás mulleres, esperáballes, se cabe, un destino aínda peor, xa que o novo réxime deseñara minuciosamente cal sería o seu papel nese tempo que se iniciaba: ser basicamente esposa e nai. Un modelo feminino que estaba unido ao catolicismo máis conservador, xa que a Igrexa xogará un papel decisivo na configuración do mesmo, no que xunto á maternidade, a pedra angular sobre a que se vai a articular a nova sociedade, se exalta «la feminidad entendida como fragilidad, sumisión y espíritu de sacrificio, desapareciendo la capacidad intelectual, creativa y crítica de la mujer, convertida en una sombra del hombre»¹.

Mulleres que durante o curto período de tempo que durara a II República (1931-1936), foron o obxectivo dunha serie de importantes reformas lexislativas en favor da súa igualdade e da equiparación dos seus dereitos cos homes. O seguro de maternidade para as traballadoras, o recoñecemento do matrimonio civil, o dereito ao voto feminino e a lei do divorcio, foron algunhas das grandes conquistas lexislativas e modernizadoras que a República puxo en marcha, conseguidas non sen grandes esforzos de moitas mulleres e que o franquismo eliminaría absolutamente de raíz².

1 Andersen y Zinsser, 2009: 645.

2 Foron derogadas todas as leis aprobadas pola II República relativas ao matrimonio civil e o divorcio, restablecéndose o Código Civil de 1889 e impondo graves penas para casos de aborto (lei de 24 xaneiro de 1941). Igualmente, o matrimonio canónico será o único válido durante os corenta anos que dure a ditadura, polo que moitas parellas terán que formalizar a través dun novo matrimonio a súa unión civil feita nos anos da República. De non facelo, quedaban excluídos dos subsidios familiares e posteriormente da Seguridade Social.

O franquismo vai impoñer, por tanto, un novo modelo de sociedade, onde as relacións entre homes e mulleres, os límites entre quen ocupaba o espazo público e o privado van quedar claramente establecidos: os homes protagonizarán a esfera pública, o traballo remunerado, a política, a economía, a xustiza..., mentres que as mulleres «reinarán» na esfera privada: os labores domésticos, o coidado dos fillos e dos maiores, e a familia, o seu destino natural. O réxime non quería mulleres autónomas, con capacidade de pensar e de dirixir a súa propia vida, senón que precisaba dun novo modelo feminino, «un tipo de mujer sumisa dispuesta a sacrificar su vida en aras de la supervivencia de la nueva España. Madres y esposas eran necesarias para perpetuar un sistema social basado en la familia y en la estructura patriarcal»³.

A pesar diso, as mulleres converteranse, a partir dos anos sesenta, nunha peza clave na nova estrutura androcéntrica e patriarcal da España franquista, cuxo papel irá cambiando en función das necesidades que, ao longo do tempo, o réxime irá sucesivamente demandando. As historiadoras Anderson e Zinsser, defínenos moi claramente.

«En la posguerra [las mujeres] son el instrumento para reproducir y consolidar la base social de la dictadura y los valores que la garantizan. La mujer que necesita e intenta crear el franquismo es la mujer-esposa-madre, que se va modelando a través de la legislación, la acción de la Sección Femenina y el apoyo ideológico y práctico de la Iglesia católica. Más tarde, las mujeres serán una fuerza de trabajo más barata que el hombre y las incorporarán al mercado laboral, pero subordinadas y diferenciadas respecto al varón y sin romper el modelo de madre-esposa. Son el factor imprescindible del desarrollismo de los años sesenta»⁴.

Neste escenario onde, como acabamos de ver, a muller —sobre todo nas primeiras décadas da posguerra, queda practicamente relegada da esfera pública, excepto naquelas que se integran na Sección Femenina de Falanxe—⁵, é evidente que poucas posibilidades existían de poder desenvolver unha carreira profesional en igualdade de condicións que un home. Non hai que esquecer que o *Fuero del Trabajo*, lei promulgada o 9 de marzo de 1938 é un dos principais documentos lexislativos do

3 Núñez Puente, 2004: 35.

4 Anderson y Zinsser, 2009: 641.

5 A Sección Femenina foi creada en 1934, en plena República, como a rama feminina da Falanxe Española. Liderada por Pilar Primo de Rivera, a irmá do fundador da Falanxe, José Antonio Primo de Rivera en 1937, converteríase no único ámbito especificamente feminino do réxime ata a súa disolución en 1977, tras o falecemento do ditador. Tivo como principal misión transmitir a ideoloxía franquista ás mulleres a través de actividades de adoutramento, formación e educación utilizando ferramentas como as escolas de fogar, cátedras ambulantes, grupos de coros e danzas, as bibliotecas, o ensino da artesanía etc.

franquismo, no que se cita textualmente que «el Estado libertará a la mujer casada del taller y la fábrica».

Efectivamente, a maior parte da normativa laboral, emanada deste texto, vai establecer que as mulleres deban abandonar o seu traballo ao casar, pero tamén que non poidan acceder a postos profesionais como avogados do Estado, médicos do corpo de prisións, axentes de bolsa, fiscais, xuíces, maxistrados, corpo diplomático, rexistradores da propiedade e notarios⁶.

A pesar de todas estas trabas legais e sociais, as mulleres podían acceder a unha formación profesional e académica, pero o feito de facelo e por tanto, de exercer unha profesión, estaba moi mal visto pola sociedade «ben pensante» da época, fundamentalmente, porque poñía en cuestión o poder e a capacidade do home para manter economicamente á súa muller e á súa familia. Só se «admitía» en casos de extrema necesidade de subsistencia —a soltería ou a viuvez— ou no caso daquelas mulleres que pertencían ás clases máis podentes, entendida como un «verniz cultural», sempre importante se o obxectivo final era o de atopar un marido.

Coa implementación dos plans de desenvolvemento dos anos sesenta e a instalación en España dunha economía de mercado, a situación cambiará xa que a ditadura, considerará á mulleres como unha man de obra necesaria —ademais de máis barata pola súa, en xeral, escasa cualificación— abríndolles as portas do mundo laboral, pero sempre en condicións de desigualdade e moito máis desfavorables que as dos homes⁷. Unha decisión que, no seu momento, non estivo exenta de polémica e que acabou desembocando na promulgación da *Ley de Igualdad de Derechos Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer* de 1961. Foi unha lei que aínda que permitía o acceso das mulleres a moitos ámbitos laborais, sempre evidentemente co permiso do marido, seguía impedindo exercer a carreira xudicial e o acceso ao exército. A súa mentora foi a avogada falanxista Mercedes Formica, quen a redacta en 1951, sendo aprobada dez anos máis tarde (15 de marzo de 1961) coa oposición da propia Pilar Primo de Rivera⁸.

É evidente que para as mulleres desenvolver unha carreira profesional durante os anos de franquismo foi un camiño non só difícil, senón tortuoso e cheo de obstáculos de todo tipo, un labor case heroico. Ás trabas legais, uníanse os prexuízos sociais, a dependencia non só económica do home —a muller casada non podía adquirir bens nin vender os seus propios sen o consentimento do marido— senón tamén legal —a incapacidade para detentar a «patria potestade» dos fillos que era

6 Muñoz López, 2014: 96.

7 Os datos estatísticos indican que en 1950 a poboación activa feminina era o 15,8%, en 1965 incrementábase ata o 24% e en 1970 o 27,5%. No 2023 a porcentaxe é de 54,43%.

8 Richmon, 2004: 171.

patrimonio exclusivo do pai—. En definitiva, todo en contra ante calquera desexo de independencia vital, económica e xurídica⁹.

Se todo isto trasladámolo ao mundo da creación plástica, de por si e historicamente «reacio» a entender a igualdade entre artistas mulleres e homes, temos os ingredientes dunha tormenta case perfecta para que as artistas mulleres non puidesen desenvolver a súa profesión que, en liñas xerais, só vai ser entendida socialmente, sempre que respondese ás demandas da arte máis conservadora¹⁰ ou, por suposto, á esfera da docencia onde moitas destas mulleres creadoras envorcaron a súa experiencia e o seu talento.

«Durante el franquismo las dificultades que habían de afrontar las mujeres artistas para desarrollar su carrera eran muchas. Conseguir pintar, exponer y ser reconocidas obligaba a jugar adaptándose a unas normas y escala de valores patriarcales. Incluso las que cumplían todas las normas eran infravaloradas cuando se las comparaba con el caso de sus colegas varones. Si bien en 1960 la mitad de las personas licenciadas en Bellas Artes eran mujeres, en 1972 solamente el 11% de entradas en el Diccionario de pintores españoles contemporáneos se refería a artistas mujeres»¹¹.

Hai que ter en conta que, por unha banda, algunhas das artistas de vangarda que desenvolveran a súa obra plástica nos anos anteriores á Guerra Civil, exiliáronse. Ese foi o caso, entre outras, da surrealista **Remedios Varo** (Girona, 1908-México, DF. 1963) ou de **Maruja Mallo** (Viveiro, Lugo 1902-Madrid, 1995) unha muller que loitara desde todas as fronteas por ser unha auténtica artista do seu tempo por encima dos obstáculos e os prexuízos que a súa condición feminina provocaba, e que se exilia a Arxentina en 1937. Outras terán que optar por un «exilio interior», traballando baixo as «novas» directrices do réxime como é o caso de **Ángeles Santos** (Portbou, 1911-Madrid, 2013) ou de **Lolita Díaz Baliño** (A Coruña 1905-1963) (Fig. 1) que romperá a súa traxectoria de moderna ilustradora e debuxante cara a xéneros que, como a paisaxe, tradicionalmente foran concibidos como «proprios de mulleres»¹².

9 Muñoz López, 2014: 95.

10 Ata os anos cincuenta en España realizase unha arte figurativa, realista e conservadora, que vai ser o aceptada e valorada oficialmente, canalizada a través da Real Academia de Belas Artes de San Fernando e de actividades como as Exposicións Nacionais de Belas Artes e os Salóns de Outono. Posteriormente, as novas formulacións estéticas propiciadas desde o poder cambiarán o panorama artístico. A Primeira Bienal Iberoamericana de 1951, marcará un punto de inflexión, pola selección dos artistas que representarían a plástica do país. Tratábase de dar unha nova imaxe —polo menos de fronte ao exterior— de modernidade, en paralelo á apertura exterior do réxime e da aceptación de España na ONU, onde entra en 1955.

11 Tejeda Martín, 2013: 189.

12 Tejeda Martín, 2013: 187.



Fig. 1. Lolita Díaz Baliño retratada por Portela. Colección particular.

Pero tamén imos atopar artistas —evidentemente unha minoría e ideoloxicamente próximas ao réxime— que nos primeiros anos do franquismo triunfarán e ocuparán un papel destacado nas Exposicións Nacionais, un dos principais termómetros da actividade artística neses anos. Un claro exemplo será **Julia Minguillón** (Lugo, 1906-Madrid, 1965) que obterá coa súa obra *La Escuela de Doloriñas* (1940) (Fig. 2) a primeira Medalla na Exposición Nacional de Belas Artes de 1941¹³, a única conseguida por unha muller ao longo da historia destas exposicións. Unha obra de gran formato —algo moi característico desta pintora e que rompe coa «pequenez» de moita pintura feminina anterior— cunha construción espacial complexa, cun cromatismo sobrio, apagado e de gamas diluídas. É a recreación pracenteira do sinxelo ambiente escolar dunha escola rural, da docencia, unha profesión tan feminina como suave, serena e equilibrada, relátanos a propia pintora. Pero tamén unha escena ilustrativa non só desa «apacibilidade» do feminino, senón tamén da «orde» restablecida tras as Guerra Civil¹⁴.

13 Nesta exposición participará tamén a pintora coruñesa Carmen Corredoyra, pero non obterá ningún recoñecemento.

14 Sarmiento Escalona, 1995: 42.



Fig. 2. Julia Minguiñón. *La Escuela de Doloriñas* (1940). Museo Provincial de Lugo. Depósito do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En Galicia exercer unha carreira profesional como creadora plástica durante o franquismo vai supoñer enfrontarse a todas estas dificultadas das que falamos, ou se cabe aínda maiores: vivir e traballar nunha periferia, cun forte sinal conservador e «provinciana», que no caso das artistas mulleres, evidentemente, non foi soamente xeográfica. Iso provocará que as que buscaban unha formación académica ou un status profesional, optarán por marcharse fóra. Ese foi o caso de artistas como **M^a Antonia Dans** (Oza dous Ríos, A Coruña, 1922-Madrid, 1988), **Vitoria de la Fuente** (Vigo, 1927-Madrid, 2009), **Elena Colmeiro** (Costela, Silleda, 1922-Madrid, 2021) ou **Bea Rey** (A Coruña, 1939). Todas elas, polas súas posibilidades económicas, puideron irse a cidades como Madrid, onde vivir e traballar nun ambiente, se cabe, «menos asfixiante».

Aquelas que desenvolveron a súa traxectoria en Galicia víronse abocadas a unha proxección profesional totalmente mediatizada polos estereotipos e prexuízos dunha sociedade que antepoñía a súa condición de mulleres ás achegas e intereses que aportaba a súa obra. Incomprensión, illamento, soidade... ingredientes todos eles que fixeron que moitas destas artistas mulleres fosen silenciadas e quedaran esquecidas para a historia da arte. A historiadora Pilar Muñoz no seu libro *Artistas españolas en la dictadura de Franco 1939-1975* resúmeo moi claramente.

«El control social, político y moral que se ejercía sobre las vidas de las mujeres, especialmente en pequeñas ciudades de provincia; la imposibilidad de mostrar la obra a través de exposiciones, sin el respaldo de las autoridades políticas o las conexiones y relaciones necesarias en el mundillo artístico y cultural, o en muchos casos el hecho de no haberse casado, lo que las situaba, en los estereotipos de la época, entre las fracasadas, las «solteronas» que no habían cumplido el inevitable destino reservado a las mujeres, el matrimonio, hacía muy difícil convertirse en artista profesional»¹⁵.

Hai que dicir que, a pesar de todas estas dificultades, moitas destas mulleres creadoras non só romperon estereotipos temáticos tradicionalmente asociados ás artistas mulleres neses anos: bodegóns, paisaxes, retratos... senón que innovaron e desenvolveron temáticas como o traballo, o compromiso social, a fantasía, ou o relato da súa contorna máis próxima. E hai que dicir tamén que, algunhas estas creadoras, naceron e desenvolveron a súa traxectoria profesional ou unha parte moi significativa da mesma, tendo como referencia a cidade da Coruña entre os anos 1939 e 1975. Unha cidade que, por outra banda, converteuse durante os corenta anos que durou a ditadura, no lugar de veraneo de Francisco Franco no Pazo de Meirás, cedido por inscrición popular (máis obrigatoria que voluntaria) en 1938, e que convertería á Coruña na capital do Estado durante os meses estivais. Un amplo abanico de mulleres nadas entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, ás que os corenta anos de ditadura marcarán tanto na súa vida persoal como na súa traxectoria profesional.

Quen foron, que obra realizaron e cal foi a súa achega é o obxectivo do presente traballo, pero tendo en conta que as historiadoras e historiadores que estudamos a aínda «espiñenta» relación entre muller e creación plástica, debemos enfrontarnos, como neste caso, a moitas lagoas á hora de investigar, estudar, contextualizar e valorar a súa obra. Os datos contraditorios, as obras diseminadas sen referencias cronolóxicas, a falta de testemuños gráficos, de arquivos documentais, de obras en museos e coleccións é, desgraciadamente, un elemento case constante. Todo pende dun fio fino e quebradizo co que construír un relato, en que son moitas as preguntas que quedan no ar e onde a medida que se afonda, en moitos casos, máis e máis interrogantes xorden.

Estrella de Diego, unha das especialistas de maior solvencia neste territorio de *construír* a historia da creación plástica das artistas mulleres, resúmeo perfectamente.

15 Muñoz López, 2014: 135.

«Hacer crítica/historia de género ha implicado cada vez un compromiso intelectual... En primer lugar, las investigadoras debían aprender a moverse en una historia del arte a veces con escasos objetos no solo en su pura fisidad —pocas obras conservadas— sino a través de noticias en documentos. En segundo lugar, a revisar la historia con ojos diferentes»¹⁶.

A primeira destas artistas é **M^a del CARMEN CORREDOYRA Y RUIZ DE BARO** (A Coruña 1888¹⁷-1970) (Fig. 3) máis coñecida como María Corredoyra, que nace no seo dunha familia vinculada á arte, os Corredoyra, unha das características que van marcar a moitas destas artistas que van desenvolver a súa traxectoria nos anos anteriores á Guerra Civil, ao ser fillas, esposas ou parentes de artistas masculinos. No seu caso, María era curmá do destacado pintor e retratista Xesús Corredoyra (Lugo, 1889-Portela de Roxos, Santiago de Compostela, 1939). Con trece anos inicia a súa formación nas clases de debuxo de Félix Castro e posteriormente con Enrique Saborit (Valencia, 1869-A Coruña,1928)¹⁸ do que será unha das súas alumnas avantaxadas e quen lle animará a presentarse á Exposición Rexional Galega de 1909, onde lle conceden a Medalla de Ouro. Igualmente obterá un diploma na exposición celebrada en México en 1910 e na Exposición Internacional de Belas Artes celebrada en Bos Aires en 1911 onde a súa obra *La nieta* vendeuse por 1.500 francos¹⁹.

16 Diego, 2020: 18.

17 Toda a bibliografía publicada sobre María Corredoyra daba como data de nacemento desta pintora a do 18 de maio de 1893, pero os ultimas referencias achegadas polo traballo de Aurelia Balseiro García, comisaria da exposición, *María Corredoira (Re)coñecer?, (Re)presentar? (Re)distribuír?* (2023) indican que a data correcta é a de 1888.

18 Formado en Valencia, trasladouse á Coruña, onde foi profesor da Escola de Artes e Oficios desde 1902 ata o seu falecemento. Na súa obra pictórica cultivou principalmente a figura, a paisaxe e o bodegón. Foi premiado na Exposición Nacional de 1895 cunha Mención Honorífica e na de 1897 cunha terceira medalla.

19 Garrido, 1999: 61.

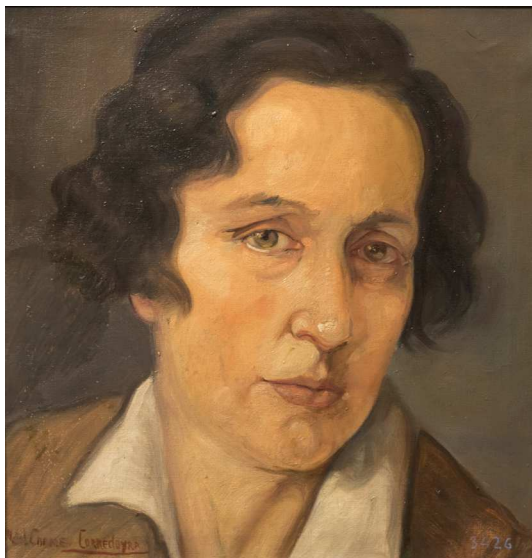


Fig. 3. Carmen Corredoyra. *Autorretrato* (1918). Real Academia Galega de Belas Artes.

En 1914 trasládase a Madrid coa intención de ampliar a súa formación cos pintores Eduardo Chicharro (Madrid, 1873-1949)²⁰ e José M^a López Mesquita (Granada, 1883-Madrid, 1954) un dos grandes retratistas do momento, alternando estas clases coa formación teórica que impartía Joaquín Sorolla²¹. Dous anos máis tarde regresa á Coruña, onde progresivamente vai converterse nunha artista recoñecida e valorada.

En 1920 participa na I Exposición de Arte Galega de Bos Aires e no I Salón de Outono de Madrid. Entre 1923 e 1926 seguirá despregando unha grande actividade destacando a súa participación na Exposición Nacional de Belas Artes de Madrid (1924) con dúas obras: *Triste Xantar* e *Figura de Muller*. En 1925 realiza a súa primeira exposición individual na Coruña no espazo do Círculo de Artesáns.

En 1928 ingresa non Seminario de Estudos Galegos, sendo unha das poucas mulleres que formaron parte desta institución científico-cultural vinculada á Universidade de Santiago e creada no ano 1923²². En 1929 a actividade expositiva de

20 Realizou unha pintura centrada fundamentalmente na paisaxe, o retrato e os temas de xénero. Foi director da Academia de España en Roma, profesor e director da Escola de Belas Artes de San Fernando de Madrid e Director Xeral de Belas Artes.

21 María Corredoyra, como a gran maioría das artistas que se forman nestes anos, farano nos estudos destes artistas masculinos, fóra das canles académicos e, polo tanto, moi influenciadas e mediatizadas polo estilo e temática que eles, os seus mestres, desenvolvían.

22 O Seminario de Estudos Galegos (1923-1936) foi unha institución científico-cultural ligada á

Carmen Corredoyra é amplísima, sendo seleccionada para a Exposición Internacional de Barcelona e de Belas Artes de Madrid.

Durante os anos trinta continúa traballando e expoñendo, pero con moita menor intensidade. A abdicación do rei Alfonso XIII e a chegada da II República farán que María Corredoira, de ideoloxía monárquica-cristiá, diminúa o seu traballo creativo e se vaia vinculado a organizacións relixiosas e sociais de ideoloxía conservadora²³.

En 1934 forma parte da exposición colectiva feminina, coa que se vai inaugurar a Asociación de Artistas da Coruña, unha sala de exposicións que ocupará un lugar moi destacado na vida artística da cidade herculina durante os anos do franquismo²⁴. Xunto a María Corredoyra expoñerán as irmás Pilar e Carmen Álvarez de Sotomayor, Elvira Santiso, Elena Olmos e Lolita Díaz Baliño. Vinte e cinco anos despois, en 1960 igualmente unha exposición só protagonizada por artistas mulleres, celebrará as vodas de prata desta Asociación²⁵.

En 1936 obtén unha praza de axudante de Debuxo Artístico na Escola de Artes e Oficios da Coruña —anos despois logrará a cátedra da devandita área— e en 1938 é elixida, xunto con Lolita Díaz Baliño, académica de número da Real Academia Galega de Belas Artes²⁶. Nunha carta de agradecemento por este nomeamento

Universidade de Santiago, que integrou a profesores e alumnos universitarios, aos intelectuais galeguistas da xeración *Nós* e das *Irmandades da Fala* e aos membros máis destacados da erudición galega. Estructurado en 14 seccións, chegou a ter máis de 200 socios activos e ao redor de 400 socios protectores. Tivo a súa sede no edificio do Colexio de Fonseca en Santiago, e contou unha importante biblioteca e un pequeno museo no que se mostraron as súas coleccións arqueolóxicas, etnográficas e artísticas. No SEG apenas houbo unha ducia de socias activas, unha decena de socias protectoras e algunhas usuarias habituais da biblioteca da institución ou participantes nas súas actividades. Entre elas, Carmen Sierra, Dolores Lorenzo, Amparo Arango, María Corredoyra, Margot Sponer, María Tobío, Encarnación Fraga, Pura Lorenzana, Carmen Rey, Luísa Cuesta, Josefa Iglesias Vilarelle, Sara Leirós ou Celsa Pérez Moreiras.

23 Garrido, 1999: 64.

24 María Corredoyra formará parte como vogal da primeira directiva desta Asociación, presidida polo pintor José Seijo Rubio, xunto a Mario Izquierdo Vivas (vicepresidente), Ramón Torrado (secretario), Ricardo Camiño (contador), Lolita Díaz Baliño (tesoureira) e Jesus Bendaña, Cano de Aspe e Indalecio Díaz Baliño (vogais).

25 Celebrada na Sala de Exposicións do Concello da Coruña en abril de 1960, reuniu a un total de trinta e oito artistas galegas, entre pintoras, debuxantes e escultoras. Elvira Santiso, M^a Carmen Corredoyra, Lolita Díaz Baliño, Julia Minguillón, Elena Fernández-Gago, Gloria de Llano, M^a Antonia Dans, Mercedes Ruibal, Ángeles Pérez, Carmen e María Formoso... serán algunhas das participantes nesta mostra que terá eco no só na prensa local senón tamén en revistas como *Vida Gallega*, onde Jose Luis Bugallal publicará un amplo artigo no que alude ao gran florecemento de vocacións femininas que supón esta mostra.

26 Baixo a presidencia do arquitecto Rafael González-Villar (1887-1941), son as primeiras mulleres que forman parte desta institución creada en Galicia no ano 1849, e unha das primeiras en abrir as súas portas ás mulleres como membros de número en España. A primeira académica en Espa-

dirixida ao Presidente nese momento da institución, o arquitecto Rafael González-Villar, a pintora fai un comentario moi revelador do que significaba ser entón muller e artista: unha autoestima absolutamente infravalorada e como non, pertencer ao sexo feminino: «... en verdade nunca se me tería ocorrido aspirar a iso, por falta de méritos primeiro e por no pertencer ao sexo forte despois...»²⁷. Como académica de número foi nomeada igualmente vogal do Padroado do Museo de Belas Artes da Coruña.

Os anos da Guerra Civil, afectaron profundamente a María Corredoyra, levándoa a refuxiarse nunha nova forma de creación: a poesía, que terá un carácter marcadamente intimista e nostálgico, as veces fortemente acedo²⁸. Un intimismo que veremos converterse no seu sinal de identidade como pintora.

«¡Ay de las frentes que no se arrugan!

¡Ay de las frentes que no se arrugan!
¡Ay de lo ojos que no han llorado!
Son como campos que no dan fruto.
Son como fuentes que se han secado.
¡Ay de las manos que no bendicen!
¡Ay de las alamas que nunca amaron!
¡Ay de los pechos de roca dura!
¡Ay de los labios que no besaron!
Son como campos que no dan fruto.
Son como fuentes que se han secado».

«Barquito, barco velero

Barquito, barco velero
que te lanzaste a la mar
llevando lo que más quiero.
¿Cuándo al puerto has de tornar
Barquito, barco velero?
Riela la luna
y en la borda el marinero
recuerda el triste cantar:
barquito, barco velero
¿cuándo al puerto has de tornar?

ña foi a condesa de Lebrija, Regra Manjón, elixida en 1918 pola Real Academia de Santa Isabel de Hungría (Sevilla). Na Real Academia de Belas Artes de Granada a primeira foi Joaquina Eguaras Ibañez no ano 1942.

27 Arquivo documental Real Academia Galega de Belas Artes. A Coruña.

28 Garrido, 1999: 64.

Surcando mares de ensueño
verdes como la esmeralda,
va buscando el marinero
la dicha que nunca alcanza.
Su vida no es más que un sueño.

Solo habrá de despertar
cuando su barco velero
cambie su ruta el mar
y el corazón marinero
oiga otra vez el cantar.
Barquito, barco velero.
María del Carmen Corredoyra (1946)»²⁹.

Co inicio da ditadura retomarará a súa traxectoria expositiva, non exenta dunha melancolía persoal que seguirá impregnando toda a súa produción. O final da guerra, a morte da súa nai... deixan unha pegada de tristeza e soidade en toda a súa obra. Unha pintura austera, sobria, recreando espazos nos que o tempo parece detido. Nunha tarxeta dirixida —con bordes negros que indica o loito pola súa nai falecida en 1941— a José Luis Bugallal³⁰, xornalista e crítico ao que lle unirá unha grande amizade, explíciata.

«M^a del Carmen Corredoyra y Ruiz de Baro
14.4.42

Buen amigo Bugallal.

No sabe vd cuanto le agradezco el suelto que hoy me dedica en “Notas de Arte” en *El Ideal Gallego*. Bien sabe Dios, que al darle cuenta de mis proyectos ha sido porque se el interés que ud. se toma respecto a mi pintura pero no para que se molestase hablando de mi. Repito mi agradecimiento pues es una inyección de ánimo de las que estoy tan necesitada»³¹.

En la Asociación de Artistas de A Coruña, inaugura una exposición en octubre de 1940, tal y como lle comunica a Bugallal.

29 Archivo documental Real Academia Galega de Belas Artes. A Coruña.

30 José Luis Bugallal y Marchesi (A Coruña, 1899-1989) foi xornalista e escritor. Estudou o bacharelato en Alemaña e licenciouse en Dereito pola Universidade de Santiago de Compostela. Como xornalista, colaborou con medios como *El Noroeste*, *El Orzán* e *Marineda*, e tamén no *ABC* e na *Hoja del Lunes* de Madrid, pero onde desenvolveu case toda a súa carreira, foi en *El Ideal Gallego*. Foi membro de número da Real Academia Galega, da Real Academia Galega de Belas Artes e correspondente da Real Academia de Belas Artes de San Fernando. (https://gl.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Luis_Bugallal_Marchesi, consultado 2-7-2024).

31 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-59-17.

«M^a del Carmen Corredoyra y Ruiz de Baro

Saluda a mi distinguido amigo Bugallal y tengo el honor de invitarlo para mañana miércoles a las siete de la tarde, en el local de la asociación de Artistas con el objeto de asistir a la exposición de mis obras, cuyo acto oficial se celebrará el jueves también a la misma hora. La reunión de mañana será de carácter íntimo. 15-10-1940»³².

María Corredoyra participa nas Exposicións Nacionais de Belas Artes de Sevilla (1940), Madrid (1941), —onde envía a súa obra *Ambiente de paz*— Barcelona (1942) e Madrid (1943). En 1943 participa na mostra de mulleres artistas organizada pola Asociación de Pintores e Escritores de Madrid, e na de Arte e Artesanía de Ferrol. Segue expoñendo en diferentes cidades galegas: en 1944, en Santiago, Ferrol e Vigo. Do éxito desta última —tamén de vendas— informa detalladamente e cunha gran profesionalidade nunha carta manuscrita, a José Luis Bugallal.

«La Coruña 14-11-1944

Creo un deber de buena amistad darle a ud. cuenta del gran éxito obtenido en Vigo, con motivo de mi exposición recientemente allí celebrada. Hace ahora tres años, fue usted la primera persona que anunció para que fuera allá, no pudimos hacerlo entonces por la enfermedad y muerte de mi pobre madre (q.e.p.d.).

Yo no eché en olvido su consejo y después de muchas vacilaciones, conseguí llevarlo a la práctica, cosa que no me pesa, pues vengo realmente emocionada de como me han tratado, público, prensa y radio.

A nadie tuve que pedir nada, todos se me han ofrecido espontáneamente y parecían que se disputaban por alabar mi obra y agasajarme.

Hay una crisis económica que..., a pesar de lo cual no he salido mal de la empresa, asunto también muy importante, para que mi satisfacción sea mayor todavía.

Le incluyo por si le interesa, algunos recortes de prensa, que por cierto, valiéndome de la amistad y confianza que nos une, he de rogarle me los devuelva, pues no tenía más y me encuentro sin ninguno, cosa que me gusta conservar.

Con mis saludos para los suyos, siempre suya un amiga afectuosa y muy agradecida³³.

Realiza exposicións individuais no Palacio Provincial de Lugo en 1945 e unha última na Asociación de Artistas da Coruña en marzo 1952. A partir de aí dedicárase por enteiro á docencia na Escola de Artes e Oficios así como ás clases particulares

32 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-59-17.

33 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-59-17.

de debuxo e pintura non seu estudio³⁴, primeiro na rúa Juana de Vega e posteriormente no seu domicilio particular da Estreita de San Andrés³⁵. A derradeira aparición da súa obra nun espazo expositivo será na Galería Artes da Coruña en 1966, cidade na que falece de maneira repentina o 18 de novembro de 1970.

Tematicamente a pintura de María Corredoira vaise desenvolver, fundamentalmente, en dous ámbitos que marcarán a súa evolución. Desde os inicios da súa traxectoria e ata os anos vinte, centrase no retrato e a figura, aínda que tamén realizará algún bodegón e paisaxe. A partir de 1922, vai introducir unha nova temática, as paisaxes de interiores conventuais, que marcarán a súa traxectoria posterior desde os anos corenta e converteranse no seu aceno de identidade (Fig. 4). Nunha entrevista, realizada por José Luis Bugallal en 1946 e publicada na revista *Finisterre*, a pintora relátao cunha gran precisión³⁶.

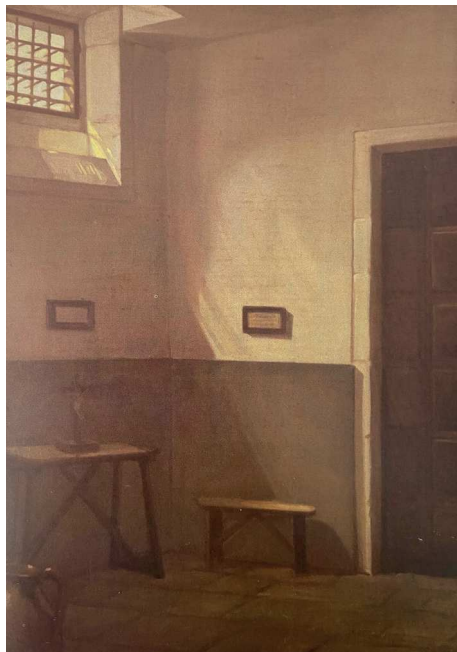


Fig. 4. Carmen Corredoyra. *Celda franciscana*. Colección Concello da Coruña.

34 En abril 1954 varias das súas alumnas renderonlle unha homenaxe na mostra *Exposición de discípulos de María Corredoira*.

35 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-59-17.

36 Bugallal, 1946: 16 -17.

«—P. ¿Fue siempre la de interiores su pintura predilecta?

—R. No, yo comencé haciendo figura, hasta que un día, desesperada por la lucha que tenía que sostener con los modelos, se me ocurrió pintar un interior, precisamente de aquí, de Capuchinas. Lo llevé, con otras obras, a la Exposición de Arte Gallego que se celebró en Ferrol, en 1922, y al verlo Sotomayor me dijo estas palabras que no olvido: “Ese es su camino, María, sigalo”. Y desde entonces, animada por tan valioso consejo, me dediqué de lleno a los interiores, tema que he acabado por sentir como ningún otro».

Esa «loita desesperada» á que alude María probablemente fose consecuencia dunha formación na que o feito de ser muller foi determinante. Non hai que esquecer que ás artistas mulleres, ata finais do século XIX e comezos do XX, lles estaban prohibido asistir ás clases de espido, o que evidentemente supoñía unha gran rémora técnica. Aínda que é certo que, no seu caso durante a súa produción dos anos vinte e trinta, vai realizar unha serie de retratos e autorretratos dunha grande expresividade e perfección técnica³⁷, será na pintura de interiores onde a súa obra alcance a súa máxima expresividade e interese. Esta insistencia temática da súa pintura ata o seu falecemento fará que a crítica do momento a identifique como unha «pintora de interiores sacros». Chegará mesmo a cambiar a sinatura das súas obras pola de «M^a del Carmen Corredoyra» coa clara intención de separarse do que fora a súa etapa anterior.

«Y esta decidida vocación de la ilustre pintora por el tema concreto de los interiores de iglesias y sacristías, la ha llevado a una inigualable perfección técnica en el trazado casi geométrico de muchos elementos en sus óleos y a una envidiable inspiración para captar el rayo de luz que ha de atravesar algunos cuadros, iluminando no sólo los objetos que se atraviesan en su camino, sino la atmósfera de toda la pintura»³⁸.

«22-11-40

D. JOSE LUIS BUGALLAL

Amigo mío muy distinguido. Aún no he salido de mi asombro con motivo del artículo que vd dedica hoy en *El Ideal Gallego* a “María Corredoyra. Pintura mística”. ¿Pero es posible, mi buen amigo, que mi arte le haya impresionado para escribir en esa forma? Nunca creí que mi pincel pudiera llegar a expresar mi sentimiento. Este es muy grande

37 Balseiro García, 2023: 50.

38 Patiño, 1952.

y profundo pero nunca creía que la interpretación dada corriera pareja con la inspiración.

Si yo fuese una mujer del día, diría a Vd que su artículo era bárbaro, brutal...! Como pienso al estilo de ayer diré que es sublime y hermoso, digno de la pluma de Bugallal.

Estoy altamente reconocida a Vd, enviándole pues estas líneas como un anticipo del agradecimiento que le expresaré de palabra.

Su muy amiga y admiradora q.e.l.m

Estrecha de San Andrés 2. 3º»³⁹.

Interiores conventuais, celas e pequenos recunchos de igrexas que transcribe con gran sobriedade, mostrando a intimidade e recolleto destes espazos relixiosos. É unha obra, polo xeral, de cromatismo moi austero con predominio de gamas frías de grises e ocres, que aparece matizada por unha luz suxestiva e envolvente. Unha pintura afastada de calquera referencia que a contextualizase co ámbito creativo dos seus contemporáneos, pero de una gran carga emotiva. (Fig. 5).



Fig. 5. Carmen Corredoyra. *Interior*. Colección particular.

39 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-59-17.

Críticos como Laureano Álvarez coincidiron anos despois do seu falecemento en identificar totalmente a súa obra con eses austeros interiores nos que envorcou todo o seu sentimento.

«M^a del Carmen Corredoyra cultivó diversos géneros pictóricos. En su desarrollo, la paleta y la técnica se condicionaron al tema, alcanzando, en determinados momentos, vehemente colorismo. Pero la verdadera visión de su mundo puede centrarse en los austeros interiores a los cuales llega por consejo de Sotomayor después de contemplar uno centrado en la capilla barroca de las Capuchinas de La Coruña. Los interiores son un mundo cerrado, quieto en el tiempo, sin preocuparse de entrar en el siglo en el cual vivió la pintora setenta años. Un mundo de sabor romántico, de austeridad ascética dentro de fina y estudiada elegancia, con silenciosa resonancia mística»⁴⁰.

Retratar o próximo e cotidiano, os *territorios de intimidade*⁴¹, onde Carmen Corredoyra, e posteriormente pintoras como Elena Fernández-Gago (A Coruña 1940-2011) ou Vitoria de la Fuente (Vigo, 1929-Madrid, 2009), encontran a súa inspiración. Profundar no circundante, crear espazos, paisaxes interiores onde o tempo parece detido. Representar a individualidade do que nos rodea cotidianamente é tentar penetrar na súa alma. Pode estar no cotián e íntimo dos obxectos da xeografía máis próxima ou en espazos que de cotiáns acábanse asumindo como propios, tal e como ela mesma contaba no ano 1946.

«Pintando aquí [Igrexa das Capuchinas] he llegado a ensimismarme de tal modo en mi trabajo que ha habido ocasión en la que sin darme cuenta, he quedado sola en el templo y al disponerme a salir me encontré con que habían cerrado las puertas, dejándome involuntariamente encerrada. Y es que no se imagina usted como se le eleva a una el espíritu y que a gusto se pinta, inspirada por los rezos de las monjitas, por el tintinear de las campanillas, por el piar de los pájaros en el jardín del convento... por este inefable ambiente del misticismo que nos envuelve»⁴².

40 Álvarez Martínez, 1983: 57.

41 Esta idea serviu para definir a exposición *Territorios de intimidade. Artistas galegas baixo ou franquismo 1940-1975* (outubro 2015-febreiro 2016) producida polo Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela e comisariada por Rosario Sarmiento. Reuniu un total de 13 artistas e máis de 70 obras entre pintura, debuxo e escultura, ademais de elementos documentais, tratando non só de seguir poñendo en valor as creadoras galegas que traballaron durante os anos do franquismo, senón achegar novas perspectivas temáticas desde as que analizar as súas obras.

42 Bugallal, 1946: 16-17.

A vida persoal e creativa de **ELENA OLMOS Y MESA** (A Coruña 1899-Bos Aires,1983) (Fig. 6) vai estar igualmente marcada pola Guerra Civil, e os corenta anos de franquismo, no seu caso por un exilio forzoso e definitivo a América en 1938.



Fig. 6. Elena Olmos no seu estudio.

Nada no seo dunha familia da alta burguesía coruñesa —seu pai Manuel Olmos de Aguilera, foi cónsul de Arxentina na Coruña— inicia os seus estudos de pintura e debuxo na súa cidade natal. Con dezaseis anos fai un viaxe familiar a Holanda, o que lle permite coñecer os grandes mestres da pintura holandesa e visitar cidades como Ámsterdam e os seus arredores. Unha viaxe que vai influír nos primeiros anos da súa actividade artística, xa que moitos dos cadros desa etapa serán de temática holandesa.

En 1916 continúa a súa formación en Madrid, onde recibe clases de Fernando Álvarez de Sotomayor (Ferrol,1875-Madrid,1960) e de Manuel Benedito (Valencia, 1875-Madrid, 1963), dous importantes mestres que terán unha grande influencia na súa pintura. Participa nas Exposicións Rexionais de 1917 e de 1923 na Coruña, na Exposición Nacional de Belas Artes de 1922, onde envía

dúas obras *Retrato de Neneta López Roberts* e *La niña de las naranjas*, que ademais de ser loada pola crítica foi portada da prestixiosa revista madrileña *La Esfera*⁴³. (Fig. 7).



Fig. 7. Elena Olmos. *La niña de las naranjas*. Revista *La Esfera*.

«Nuevo éxito de Elena Olmos
Personalidad artística, destacó con envidiable relieve en la Exposición de Arte Gallego celebrada en La Coruña en 1917, ha obtenido en la de Bellas Artes de Madrid un nuevo éxito. La crítica matritense ha dedicado a sus obras elogios merecidos y calurosos, reproducción

43 Revista *La Esfera*, 10-6-1922, ano IX, n.º 440.

de los que le ha otorgado el público inteligente que ha visto los lienzos de la hermosa pintora coruñesa un vigoroso temperamento, un seguro dominio de la técnica pictórica y una facultad de expresión característica en los retratistas conocedores de los secretos del arte. Demuestra la acogida excelente de los cuadros de Elena Olmos el hecho de que una revista tan importante como *La Esfera* haya reproducido uno de ellos, el titulado *La niña de las naranjas*, en su portada, rindiendo así un homenaje de simpatía y aplauso a la señorita Olmos»⁴⁴.

En 1925 participa na III Exposición Rexional de Pintura Galega e en 1934 na mostra colectiva feminina, coa que se vai inaugurar a Asociación de Artistas da Coruña. A xuízo da crítica da época —cun claro estilo galante— perfilábase como unha artista de prometedora traxectoria.

«Elena Olmos, muy linda, muy exquisita, casi una niña, es discipula aventajada de Benedito. A pesar de su años breves y de lo archidifícil del género, presenta dos retratos de lo más cualificados ,trozos de pintura y llenos de vida. Uno es el retrato de su hermano en traje de “tennis”, con la raqueta bajo el brazo. Por la traza, hace pensar en el ya famoso rapaz de la raqueta de Sotomayor; pero la señorita Olmos- que echó al suyo un capote sobre los hombros- acertó a dar carácter, gracia y personalidad a su obra. La figura está dibujada y pintada con mucha valentía, con simplicidad llena de nobleza y acusa las más nobles disposiciones»⁴⁵.

«Esta gentil señorita hizo extraordinarios progresos, dalgunos años acá aínda teniendo ella tan pocos. Dibuja y pinta con más seguridad cada vez y con un vigor poco femenino. Indudablemente las lecciones de Benedicto no pueden ser mejor aprovechadas. El temperamento artístico de la joven y bella pintora admirablemente predispuesto, acoge y asimila garbosamente aquellas enseñanzas y las amplía y contrasta con la observación directa y comprensiva del natural. Presenta unos considerables estudios de tipos y escenas holandesas *La familia Rijnders*, *El viejo*⁴⁶.

44 *La Voz de Galicia* 14-6-1922 en «Hace 50 años», 26-5-1972.

45 Barreiro, 1917: 34.

46 Comentario aparecido en *La Voz de Galicia*, 25-8-1923, a raíz da súa participación na III Exposición de Arte Gallego en A Coruña, onde se inclúen obras de sete artistas: Juana Brocos, María Corredoyra, Ana María Gómez González (Maruja Mallo), María Rivadulla, Elvira Santiso, María del Carmen Torres González e Elena Olmos, que é a que presenta un maior número de obras, trece en concreto.

«Elena Olmos, fermosa discípula de Sotomayor —muller admirable por todos los conceptos— aportou á exposición catro obras das cales o *Retrato da Vizcondesa de Palazuelos* foi unha das máis considerables que se presentaron. Pretender que todos os cadros galegos reflexen a pracidade ou a fosquidade da vida do campo, ou que canten perpetuamente a enxebrenza da raza, cicais sexa limitar demais a esfera de aucion do artista. Que os que chaten o arte de Elena Olmos de pouco galego, consideren que refrexa de unha maneira perfeuta a crara ledicia e o discreto outimismo de un pobo ridente e cosmopolita, como a Coruña, sin excecuar o seu amable interés pol-as cousas típicas, intrés que en moitos casos non pasa certamente de ser un prestamo de atención chic e indulxente. Veleiqué por qué *Adela e Rosalía* das simpáticas rapazas cruñesas, asomáronse vestidas de aldeans a un cadro de Elena Olmos.[sic]»⁴⁷.

Unha traxectoria que se especializará na pintura de tipos e figuras neerlandesas (Fig 8) —algo que xa fixeran non so os seus mestres Benedito e Sotomayor senón pintores coruñeses como Francisco Llorens en 1903—, galegas quizais como algo máis imposto pola moda que sentido e que lle valeu algúns comentarios negativos por parte da crítica do momento⁴⁸, pero cun claro interese polo retrato das mulleres da burguesía: *Retrato de la Vizcondesa de Palazuelo*, *Retrato de Eladia Montesinos*, *Encarnación del Moral Aguado* (1934).(Fig. 9).

47 Bello Piñeiro, 1923: 14-15.

48 En poucas ocasións busca o ingrediente racial na súa obra, polo que a pintura de Elena Olmos ten unha personalidade máis definida e menos «tópica» que outros pintores coetáneos seus.



Fig. 8. Elena Olmos. *Rezando el rosario*.

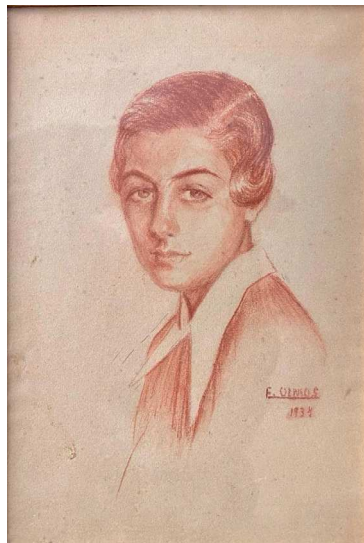


Fig.9. Elena Olmos. *Encarnación del Moral Aguado*. Colección particular.

O exemplo máis significativo sería o retrato de *Herminia Borrell*⁴⁹, un óleo que nos revela a personalidade atractiva e atípica para a súa época desta muller coru-

49 Herminia Rodríguez-Borrell Feijoo (Camariñas, 1897-A Coruña, 1971) foi unha muller independente e absolutamente adiantada ao seu tempo. Pertence á burguesía coruñesa, a súa festa de

ñesa, esposa de Nubar Gulbenkian, fillo do filántropo Calouste Gulbenkian. Un bo xogo cromático, unha harmonía de volumes e unha procura da personalidade da retratada, con ese xesto de seguridade e fortaleza, nos fala desta pintora á que a Guerra Civil obrigará, como a moitos outros homes e mulleres, a un exilio obrigado e definitivo na Arxentina.

O crítico Laureano Álvarez definirá anos despois este cadro, o único desta artista que pertence a unha colección pública, a do Museo de Belas Artes da Coruña, como un retrato dunha época no que é palpable «una amplia y segura pincelada, la delicadeza del matiz, leves transparencias y toque de luz, perfecto, armonizando los volúmenes de color intensamente trabajados. Todo nos habla de una gran técnica, de penetración psicológica y de una exquisita sensibilidad»⁵⁰.

Elena Olmos casa o 17 de marzo de 1926 co escritor, xurista e político Leandro Pita Romero (Ortigueira, 1898-Bos Aires, 1985), entón director do diario *El Orzán*, e que será ministro de Estado e de Mariña durante a II República, ademais de o primeiro embaixador acreditado ante o Vaticano entre os anos 1935 e 1936. O matrimonio terá tres fillos: Leandro (1927), Javier (1928) e Santiago nacido en Roma en 1935.

Co triunfo da Fronte Popular en febreiro de 1936, Pita Romero é obrigado a renunciar a seu posto como embaixador, e a familia volve á Coruña. A pesar de ser un home republicano moderado e católico practicante, vai ser acusado de masón e perseguido para ser «paseado». Decide marchar ao exilio por Portugal, contando coa axuda do seu amigo Pedro Barrié de la Maza e coa Garda Civil, o 22 de novembro de 1936. As relacións que mantivera co Vaticano foron decisivas para garantirlle a vida e a súa saída de España. O seu destino final será Bos Aires en marzo de 1937⁵¹.

Elena Olmos e seus fillos sairán da Coruña en 1938⁵². Nunca regresarán a España de forma definitiva, senón en pequenas viaxes puntuais —Ortigueira, Santiago,

posta de longo celebrouse no Pazo de Meirás, tendo como anfitriño a Emilia Pardo Bazán. En 1922 se casa en Londres con Nubra Gulbenkian fillo do filántropo Calouste Gulbenkian. O acto relixioso polo rito armenio tivo lugar nunha das habitacións do Hotel Ritz en Londres, hotel onde a parella se aloxou durante o primeiro ano de casados. O matrimonio durou pouco tempo e tras o divorcio, Herminia trasladouse á Coruña, instalándose no pazo de Sigrás (Cambre). Herminia Borrell foi unha muller rompedora e moderna, que fumaba, vestía pantalóns e andaba en bicicleta e foi ademais a primeira muller en España en ter cané de conducir.

50 Álvarez Martínez, 1983: 59.

51 Pérez Leira. *Leandro Pita Romero*. Enciclopedia da emigración galega. http://www.encyclopedia-daemigraciongalega.com/biografias/pita_romero_leandro.htm. (Visitada 10-6-2024).

52 Nunha breve noticia publicada no periódico *El Ideal Gallego* con data 24-5-1938 inclúe unha reseña da Delegación Provincial de Orde Pública, na que se indica que Elena Olmos Mesa obtivo un salvoconduto.

Madrid— fundamentalmente a partir dos anos sesenta, nos que sempre visitarán Galicia, tal e como fai referencia nalgunhas das cartas da ampla correspondencia que manterá Leandro Pita o longo da súa vida co seu amigo José Luis Bugallal.

«24.10.65

Querido José Luis:

Los asuntos coruñeses me embargaron en forma que me dejaron el tiempo poco más que justo para abrazar a mis gentes de Santa Marta, de donde ya regresamos directamente a ganar el jubileo y seguir a Madrid. Allí estaremos una semana (Hotel Plaza) antes de integrarme a mis papeles de Buenos Aires.

Te mando un abrazo y cariños de Elena»⁵³.

«Buenos Aires, 18 de enero de 1971

José Luis: no te preocupes de que no hayamos ido a tu casa a nuestro paso por La Coruña. Me gusta encontrarme con los contados amigos que me quedan, pero en visita o en la calle. Este año santo no quiero dejar de cumplir con el Apostol, amigo de la mocedad. Y me propongo pasar no unos días sino un par de meses en España, con Elena; que ya no me suelta y es muy viajera de voluntad, todo lo que yo soy de sedentario. Pero nos queda ya tan poco margen de existencia, que no hay que diferir estas romerías»⁵⁴.

En Bos Aires, Elena Olmos seguirá debuxando, *Leandro Pita* (1943) (Fig. 10) pintando e expoñendo, sendo ademais o seu traballo unha axuda fundamental, sobre todo nos primeiros anos de exilio, para o mantemento da economía familiar. Seguirá facendo retratos , pero traballará sobre todo a miniatura, realizando pequenas pinturas sobre placas de cobre que terán unha moi boa saída comercial. Obtivo unha Mención Honorífica no Salón de Tout Petit do Club Arxentino de Mujeres en 1948 e Premio á Miniatura no Salón Feminino do Club Arxentino de Mujeres en 1948⁵⁵.

53 Nota manuscrita en papel con membrete do Hostal dos Reis Católicos. Santiago. AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63

54 Carta mecanografiada con membrete de Estudio Pita Romero. AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63.

55 <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/elena-olmos-mesa-de-pito-romero> (consultado 3-6-2024).



Elena Olmos. *Leandro Pita* (1943). Colección particular.

No seu exilio, Elena Olmos estará informada dos acontecementos artísticos que seguían sucedendo na Coruña e en Galicia durante os corenta anos de franquismo, ata o seu falecemento en 1983. A correspondencia cos amigos e familiares que quedaron en España será un importante vínculo coa súa historia, cos recordos que a pesar da distancia, seguían estando moi vivos. Neste sentido, hai que acudir de novo, á abundante correspondencia que Leandro Pita Romero manterá con José Luis Bugallal, antigo compañeiro seu no periódico *El Orzán*.

«12 diciembre 1952

Larrea 1035

Buenos Aires

Querido José Luis:

Recibimos las publicaciones que nos enviaste, que mucho nos gustaron, entre ellas el catálogo de la exposición en que la pintora de casa se ha visto con letras de molde. Nos gusta mucho y con nuestra hermana María Teresa, repasamos esas fotos en que desconocemos a La Coruña, remozada, y a los amigos, envejecidos, menos tú cuya perpetua juventud parece un reclamo de la dedicación al mundo del deporte a la que has sido tan fiel.

Leandro Pita»⁵⁶.

«13 junio de 1970

ESTUDIO PITA ROMERO
ABOGADOS
LARREA 1036
BUENOS AIRES

Querido Jose Luis:

Gracias por los trabajos que me has mandado y que, recibidos esta misma mañana, solo he podido hojear. Elena vio con gran afecto el retrato de Brocos, que fue su maestro de dibujo, artista que ella admira muchísimo y que recuerda siempre. Voy a recortar el grabado para hacerle poner un marco y colocarlo al lado de su mesa de dibujo»⁵⁷.

«B. Aires, 22 de enero de 1971

Querido José Luis:

Ayer recibí tus dos paquetes de periódicos y la copia de tu artículo sobre María Corredoira que Elena leyó y encontró muy bien todo lo que dices, y yo, por supuesto, también. La estamos viendo con su boina viviendo su gran vocación de artista. Habrá sido feliz, en lo que es posible, porque no hay nada mejor que la ilusión de los artistas para sobrevolar las miserias humanas. Lo malo es que el artista verdadero no está nunca satisfecho con lo que hace, pero esa lucha llena la vida de los que se entregan a un ideal. Desde mi ángulo de abogado viejo, que patalea por entre papeles...los envidio... Es muy usual ahora que los profesionales refugien sus ocios en la pintura, y nunca fue mejor negocio el de las pinturerías (aquí les llaman así), por el derroche de tela y colores que la audacia de estos pintores que empiezan a los setenta años consume. Yo, como tengo pintora en casa, no echo por esos andurriales»⁵⁸.

56 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63

57 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63.

58 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63.

Neses recordos, inclúense os dun personaxe tan singular dentro da sociedade coruñesa dos anos do franquismo como foi Herminia Borrell e que Elena retratou tan brillantemente.

«3 de marzo de 1971

Querido José Luis:

Lo de Herminia nos aflige. Ya sabíamos cuanto había declinado, desde el hotel Majestic donde mi mujer convivía con ella cuando el poderoso armenio la conoció, hasta el bucólico abandono de Sigrás. La pobre huele menos ahora. La recuerdo fulgurante, haciendo turismo por Galicia con Antón Pastor, pareja excéntrica, abofé. Consultada la “cascarilleira” conyugal, cree que Herminia, si actuó en una de las comedias puestas por el Patronato de la Caridad, fue en Modas de Don Jacinto, en que Margarita Pastor hizo maravillas en el papel de Madame Tutú, única vez que se retocó y estaba por lo visto preciosa. Fuera de ese momento regresó a su facies de cadáver, que, salvo en tan fugaz ocasión, no conoció ni los polvos de arroz. En ese acto de Benavente, Elena actuó con Susí y esta es la que seguramente recordará que papel hizo Herminia, si fue en esa obra en la que surcó la escena... No sabía Elena que Herminia tuviese dos hermanos en Cuba, hoy en Miami»⁵⁹.

No mesmo arquivo atopamos a crónica escrita polo amigo sobre o falecemento de Elena Olmos en Bos Aires, ocorrido no ano 1983.

«MURIÓ LA PINTORA CORUÑESA ELENA OLMOS

Nos llega la triste noticia del fallecimiento en Buenos Aires , de la veterana y admirada pintora coruñesa Elena Olmos Mesa, esposa del ex ministro Leandro Pita Romero, matrimonio que residió en la Argentina desde 1936, pero que cada otoño pasaba temporadas en sus entrañables tierras coruñesas. Elena Olmos desde muy joven había logrado una merecida celebridad al haber presentado su obra en cuantas exposiciones de arte gallego se abrieron en Galicia.

En las de 1917 y 1923 obtuvieron gran notoriedad sus retratos familiares y sus interpretaciones de tipos populares holandeses. Viajó por

59 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63.

todos los museos de Europa y en Madrid fue alumna predilecta de Sotomayor y Benedito.

Uno de los destinos en la vida política de su marido que más colmaron su apetencia, fue el de la embajada en la Santa Sede. Se impregnó de Roma y de su arte y tuvo la gran dicha de que el tercero de sus hijos fuese bautizado por el Cardenal Secretario de Estado Eugenio Paccelli futuro pontífice Pío XII

Su desaparición, en plena actividad artística, cuando cultivaba con exquisita sensibilidad el arte de la miniatura, ha causado sincera pena en Galicia donde el matrimonio Pita Romero gozaba de hondas simpatías»⁶⁰.

Leandro Pita Romero falecerá en 1985, dous anos despois que a súa muller. Nesta carta é patente o desacougo dun home maior e solo pola ausencia da súa compañeira.

«16 de mayo de 1983

Queridos Adelita y José Luis:

...No me compadezcáis porque al cabo alejado y recluido empiezo a sentir un placer triste en la soledad poblada de recuerdos. Me tortura solo pensar cuanto le habrá sorprendido la llegada de la muerte, al día siguiente de ser dada de alta de la operación de fractura del fémur que había sufrido, soñando ella y nosotros con su regreso al hogar. Me causa dolor pensar en el de ella. El mío no importa y cada día es costumbre de soledad y dialogo con ella a través de Dios»⁶¹.

Toda a obra que Elena Olmos realizou en Arxentina durante os 45 anos que viviu nese país, está practicamente ilocalizable, sen dúbida, un capítulo escuro dunha historia como a doutras artistas mulleres aínda por rescatar.

60 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63.

61 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-63.

En 1951, nunha entrevista realizada por mor da súa primeira exposición individual na Asociación de Artistas da Coruña **LOLITA DÍAZ BALIÑO** (A Coruña, 1905-1963) falaba desde a súa experiencia como artista, sobre a desigualdade das mulleres no mundo da arte:

«Quizás dentro de otros veinte siglos las haya [grandes mujeres artistas] debido a la transformación del ambiente en el mundo mucho más favorable a la actividad femenina. Pero hasta ahora eso no ha sido posible. Y lo digo por experiencia propia... por ejemplo yo no puedo salir al campo porque siendo mujer llamo la atención que un hombre se ahorraría»⁶².

Lolita facía esta reflexión despois de desenvolver unha traxectoria como debuxante e ilustradora única en Galicia, de ser elixida xunto con María Corredoyra as primeiras mulleres académicas de Belas Artes en Galicia, de exercer a docencia, formado a novas xeracións de artistas, pero tamén falaba desde a inseguridade, a falta de recoñecemento e consideración profesional, desde ese «segundo plano» que no seu caso, como no doutras artistas mulleres, levouna á inexistencia e o esquecemento. A pesar do seu progresivo descubrimento e posta en valor da súa figura⁶³, segue sendo unha artista con lagoas na investigación e estudo das súas obras.

Ao igual que Carmen Corredoyra e Elena Olmos, Lolita Díaz Baliño sufrirá moi directamente as consecuencias da Guerra Civil e o franquismo non só na súa vida persoal, senón no desenvolvemento da súa singular traxectoria artística como debuxante e ilustradora, que quedará totalmente anulada.

Dolores Díaz Baliño, naceu no seo dunha familia numerosa que vai estar unida á creación artística desde múltiples ámbitos: pintura, escultura, fotografía, ilustración, cartelismo... Germán Díaz Teijeiro e Camila Baliño López, os proxenitores desta ampla saga, trasládanse pouco despois de casar a Ferrol e posteriormente á Coruña. Nestas dúas cidades nacerá toda a súa descendencia: Camilo, pintor, muralista e escenógrafo, Camila, Germán, falecido ao pouco de nacer, Gonzalo, comerciante, Indalecio, delineante, prolífico escultor e director da Escola de Artes e Oficios da Coruña, Germán, músico e fotógrafo, Joaquín, Ramiro siluetista e caricaturista, e Lolita a irmá máis pequena que nace na Coruña en 1905⁶⁴.

62 Caparrós, 1951.

63 No ano 2021, a Fundación Luis Seoane de A Coruña organizou unha ampla exposición retrospectiva *Lolita Díaz Baliño. A realidade soñada*, sobre a traxectoria desta artista, ao mesmo tempo que a Asociación de Profesionais da Ilustración de Galicia, dedicáballe por primeira vez a unha muller o *Día da Ilustración, 2021*.

64 Nace o 6 de xaneiro de 1905 e é inscrita tres días máis tarde no Rexistro Civil co nome de María de los Dolores Rita Díaz Baliño. Falece o 2 de novembro de 1963 tamén na Coruña.

Camilo (Ferrol, 1889-Cerceda, 1936) o irmán maior, será a figura central na vinculación coa creación plástica dos Díaz Baliño, fundamentalmente dos seus irmáns Indalecio, Germán e por suposto de Lolita, como recordaba anos despois o seu fillo Isaac Díaz Pardo: «o fundamental na familia foi o meu pai. Pero despois el tivo atención cos seus irmáns para que foran artistas. Os irmáns tiñan devoción por él. El a quen máis apreciaba era a Lolita⁶⁵.

Camilo, pintor, ilustrador, escenógrafo e muralista, será un referente dentro das técnicas gráficas do modernismo, reflectindo en moitas das súas ilustracións o mundo das lendas e personaxes medievais de Galicia, baixo un prisma de fantasía que influirá nun traballo que partindo do romanticismo e o simbolismo terá cada vez un maior peso das correntes prerrafaelitas e *art decó*. Desas premisas e do seu maxisterio partirá Lolita para formar a súa propia linguaxe, tamén influenciado polo *Art Nouveau* do británico Audrey Beardsley (1872-1898) ilustrador da obra de Óscar Wilde e Edgar Allan Poe e sobre todo, do norteamericano Will Bradley (1868-1962), un referente no mundo da ilustración e deseño de carteis.

Á beira destas influencias foráneas, hai outras máis próximas que se rastrexan no traballo inicial de Lolita: o mundo onírico de Manuel Bujados (1889-1954), de forte compoñente simbólico e literario e Rafael de Penagos (1889-1954) o gran ilustrador gráfico da primeira metade do século XX en España e as súas sofisticadas e elegantes mulleres, que sen dúbida, axudaron a conformar o seu universo creativo desde primeiros anos.

Un universo que despunta nos «felices anos vinte», unha etapa que representa o inicio dunha importante transformación para as mulleres. Mulleres que comezan a incorporarse á vida pública e social, que traballan e queren decidir o seu destino.

«Ao terminar a Primeira Guerra Mundial, cando os homes empezaron a retornar ás súas casas en Europa, atopáronse cunha inesperada sorpresa. As súas mulleres e moitas outras xa non estaban tan dispostas, como antes do conflito bélico, ás tarefas hogareñas nin aos labores de beneficencia. Durante os catro anos de guerra, elas desempeñaran moi ben os papeis antes privativos dos homes e xa non querían retroceder.

A muller entregouse a unha vida chea de actividades. Foi moito máis ao cinema e moito menos ás aburridas reunións sociais. Asumiu a práctica de deportes como o tenis e a natación. Manexou autos con desenvoltura. Fumou e abordou con interese temas de conversacións antes prohibidos. Bailou fox trot, check to check, charleston e black bottom.

65 Álvarez de Ojeda, 2011: 112.

Para asumir as súas novas condutas abandonou os flocos de seda, desfixose da molesta lenzaría, sacouse os chapeus cheos de complicacións e o vestido de rúa longo, que ao comezo da guerra estaba a impoñerse entubado nos nocellos que case non permitía camiñar. Tamén se baixou o escote, subiuse a saia e borrou a cintura de avés. Consígnaa xeral feminina foi cultivar o tipo xuvenil case masculino, suprimindo o corpiño que privaba de naturalidade aos seus movementos, cortándose o pelo ao raparigo e usando chapeus fondos»⁶⁶.

Serán as «modernas» ou as «sen sombreiro», aludindo ao xesto protagonizado en plena Porta do Sol madrileña por Federico García Lorca, Salvador Dalí, Margarita Manso e Maruja Mallo, que quitaron o chapeu porque sentían que ese complemento obrigado para as xentes de orde na rúa lles estaba a «conxestionar as ideas». Lolita Díaz Baliño vivirá e reflectirá esa modernidade pero tamén vivirá tras a Guerra Civil e as primeiras décadas do franquismo, o peso dunha sociedade que relegaba as mulleres artistas a seguir as demandas da arte máis conservadora ou por suposto, á esfera da docencia como foi o seu caso —ao igual que María Corredoira— e na que ela volcará todo o seu talento, en detrimento do desenrolo da que fora a súa traxectoria como debuxante e ilustradora.

Con apenas vinte anos, en 1925 Lolita publica os seus primeiros debuxos na revista *Mariñana*⁶⁷ onde colabora con ilustracións para os números 21, 22 e 23. Son debuxos cunha clara e innegable influencia rexionalista no modo en como retrata as súas protagonistas femininas (números 21 e 22) ou dándolles un carácter de fantasía e languidez xuvenil, na ilustración do número 23 (Fig. 11). Son os seus primeiros pasos no mundo do debuxo e a ilustración, ao que Lolita Díaz Baliño achegará unha linguaxe nova e moi persoal, sen referencias similares en Galicia e que sempre vai a estar protagonizado por mulleres: estilizadas, elegantes, de aire sofisticado, sen dúbida, «modernas».

66 Salvo, *La rebelión de las mujeres en la década de los años 20*, <https://interferencia.cl/articulos/la-rebelion-de-las-mujeres-en-la-decada-de-los-anos-20> (consultado 23-6-2024).

67 Foi unha publicación quincenal editada polo Concello de Sada e dirixida por Eduardo García Ramos. Editouse durante un ano (1926) e publicáronse só 26 exemplares. Contou con ilustres escritores e colaboradores que reflectiron nas súas páxinas a vida da comarca coruñesa, e moi especialmente de Sada. O escritor Lugo Freire, Suárez Picallo e Manuel Freire Calvelo foron algúns dos colaboradores da revista. Tiña información sobre os emigrantes, notas de sociedade, temas políticos e comentarios da actualidade galega.



Fig. 11. Lolita Díaz Baliño. Ilustración para a revista *Mariñana*, n.º 22 (1925).

Pero ser muller nova e iniciarse no mundo da arte, case nunca era entendido nin moito menos valorado obxectivamente neses momentos, xa que para elas a arte non deixaba de ser considerada como un labor secundario e de afección. O pintor Manuel Abelenda, escribe sobre esta Lolita aínda moi nova desde unha mirada chea de prexuízos e estereotipos, cara ao que significaba ser unha muller artista.

«...Se aqueles debuxos foran executados sen a dirección dun mestre, non me negaría ningún que se non eran exactamente copias dos debuxos contemporáneos que asiduamente ilustran as revistas gráficas españolas polo menos unha marcadísima influencia exercían estes artistas no temperamento sensible da nosa afeccionada..... Inxenua e boa, no descanso dos labores caseiros ten sempre un bo cuarto de hora que dedica aos seus debuxos»⁶⁸.

68 Abelenda, 1925: 19.

En 1927 comeza a colaborar coa revista *Céltiga*⁶⁹ onde continua a mesma liña argumental e estilística: personaxes femininos cun inequívoco aire folclorista e costumista, que adereza e sofisticada cunha chiscadela de modernidade. *Esperando o regreso*, *A nai*, *A sobriña do crego* e sobre todo a peregrina que protagoniza *Camiño de Compostela* (Fig. 12) mostra un patente dominio do debuxo, co que raía e modela os volumes do manto que envolve a súa protagonista, unha peregrina elegante, sofisticada e con un halo de distancia na expresión do súa mirada e rostro.



Fig. 12. Lolita Díaz Baliño. *Camiño de Compostela*. Revista *Céltiga*, n.º 87 (10-8-1928).

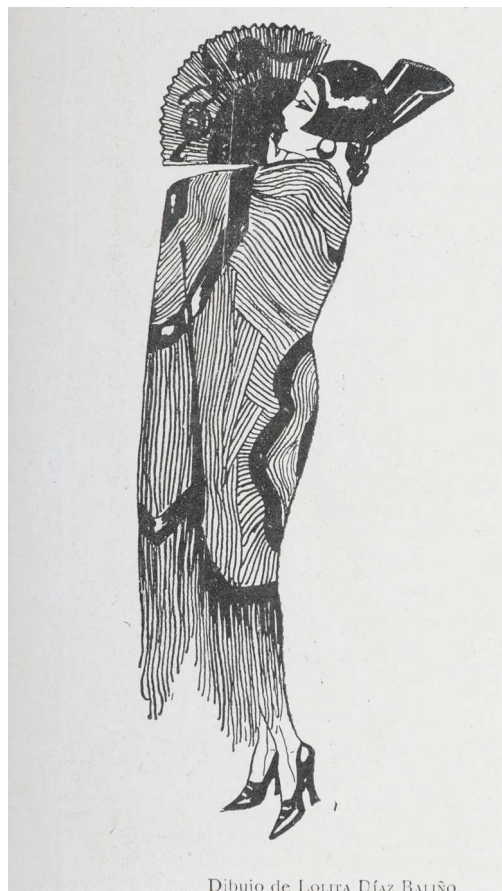
Un estilo moi diferente vai marcar o seu traballo para a revista *Galicia e Galicia Gráfica*⁷⁰ entre 1925 e 1929, onde Lolita publicará un elevado número de ilustra-

69 Foi unha publicación cultural ilustrada subtitulada *Revista Galega de arte, crítica, literatura e actualidade*, e lugar de encontro da intelectualidade galega residente en Arxentina entre os anos 1924 e 1932.

70 Revista de periodicidade semanal editada na Coruña en 1924 (a súa redacción estaba na Rúa da Galera, 48) nun primeiro momento baixo o nome de *Galicia*, e posteriormente (3 de agosto de 1926 ao 4 de outubro de 1929) como *Galicia Gráfica*. Estaba dirixida por Fernando Montero Doiztua e na súa nómina de redactores, ademais de Lolita Díaz Baliño, estaban Ramón Torrado, Augusto Portela e Manuel Abelenda. Foi unha revista que buscaba reflectir a vida dunha cidade cosmopolita, galeguista e republicana, como era aquela capital coruñesa dos anos vinte e trinta.

cións, en seccións fixas como *Mujeres*, na que se perfilaban os trazos dun novo modelo de muller: activa, traballadora, deportista, mundana...

En todos eles, vai recrear unha muller idílica e sofisticada, con rostros de óvalos perfectos e silueta estilizada, con cabelos curtos, vestida á moda cos seus sombreros e toucados de plumas ou os seus vestidos de aire oriental cun innegable estilo déco. (Fig. 13).



Lolita Díaz Baliño. Ilustración para a revista *Galicia*, n.º 96 (27-6-1926).

Mulleres que aspiraban e soñaban con ser donas do seu destino, «modernas», que Lolita vai plasmar cun debuxo sinxelo e sobrio, pero dinámico e preciso tras o que se adiviña un coñecemento técnico moi depurado. Mulleres que protagonizarán

tamén as súas colaboracións publicitarias en diferentes follas, programas, revistas ou xornais deses anos. Unha faceta moi singular que converte a Lolita nunha auténtica pioneira dentro deste ámbito profesional en Galicia.

Paralelamente ás súas primeiras ilustracións, Lolita Díaz Baliño sorprende cunha serie de pequenas colaxes realizadas a partir de retratos fotográficos de mulleres e meniñas dá súa contorna máis próxima. Ademais de coñecer a técnica, a súa imaxinación converte a estas mulleres en protagonistas de bailes e verbenas, ataviadas con mantóns de Manila ou arroupadas por obxectos e figuras de marcado carácter oriental tan de moda nese momento.

En 1928 a editorial *Nós*, fundada e dirixida por Ánxel Casal na Coruña no ano 1927, edita o libro de Xulio Sigüenza *Cantigas e verbas ao ar* con prólogo de Johana de Ibarborou. Lolita vai ilustrar a portada deste libro cun debuxo tratado a partir da utilización de dúas tintas, azul turquesa e negra que combina con branco⁷¹.

En 1929 a Deputación da Coruña concédelle unha bolsa para perfeccionar os seus coñecementos na Escola de Belas Artes en Madrid, «2.000 pesetas no ano actual que percibirá na parte proporcional... co obxecto de cultivar as súas aptitudes para o debuxo artístico que vén cultivando e visto así mesmo o informe emitido pola Real Academia de Belas Artes da capital á que se remitiu esta instancia ademais dos traballos presentados pola solicitante»⁷².

Ademais de supoñer un recoñecemento institucional á súa valía, esta axuda puido resultar decisiva para o desenvolvemento da súa carreira profesional como artista, pero renuncia á mesma por motivos persoais. Anos despois nunha entrevista, explicará a razóns desa renuncia: «cando tiña 18 anos e quedei orfa, a Deputación concedeume unha bolsa para estudar en Madrid, en San Fernando. O meu irmán non quixo aceptar a responsabilidade de deixarme ir soa a Madrid. E eu quedeime sen ir a San Fernando»⁷³.

71 Será un dos cinco libros que esta editorial dirixida por Ánxel Casal publique ese ano: *Cantigas e verbas ao ar* de Xulio Sigüenza con ilustración de Lolita Díaz Baliño, *Conto de guerra* de Camilo Díaz Baliño, con ilustracións do mesmo autor, *A volta do Bergantiñán* de Xesús San Luís Romero, con cuberta de Camilo Díaz Baliño, *O Galo* de Luís Amado Carballo con cuberta de Manuel Méndez e *De catro a catro*. *Follas d'un diario d'abordo* de Manuel Antonio con cuberta de Carlos Maside.

72 Acta Sesión Comisión Provincial da Deputación A Coruña, 29-5-1929.

73 Caparrós, 1951.

Non foi desde logo unha decisión baladí, seguramente Lolita tería aproveitada esa oportunidade nun momento no que as mulleres comezaban a ter unha certa presenza na formación académica en España⁷⁴.

Ao inicio dos anos trinta Lolita participa en diferentes exposicións colectivas. Seu nome empeza a ser unha referencia, comeza a ser valorada a súa achega ao mundo do debuxo.

«Lolita impúxose e labrou o seu nome a forza de loitar, auxiliada por esa formidable capacidade e temperamento artístico que corre polas súas veas... Ten unha sensibilidade tan clara, tan luminosa, unha facilidade de concepción tan extraordinaria e unha maneira de “ver” o que vai plasmar a súa pluma na cartolina»⁷⁵.

En 1934 Lolita involúcrase na posta en marcha da sala de exposicións da Asociación de Artistas da Coruña, onde na súa primeira directiva presidida polo pintor Jose Seijo Rubio, exercerá o cargo de tesoureira. Será unha das cinco artistas mulleres⁷⁶ que protagonizarán a exposición inaugural desta sala, incluíndo unha ampla representación do seu traballo: vinte e dúas obras entre debuxos, augadas e acuarelas. Por algúns dos seus títulos, *Fantasia en verde*, *A Vedette*, *O abanico*, *A pamela*, *A fada da noite*, *Fantasia azul*,.... podemos imaxinar o peso significativo tanto das súas modernas e glamurosas mulleres como dese mundo modernista, onírico e colorista tan característico da súa obra.

Esas mulleres serán as mesmas que protagonizarán algunhas acuarelas e debuxos que realizará fundamentalmente ao longo desas primeiras décadas, onde amosará o seu extraordinario dominio da cor e o debuxo, da técnica que sempre manexará con absoluta soltura sobre calquera soporte sexa papel, tea ou pergamiño. O mundo oriental tan identificativo do modernismo, o mundo das fadas e os soños serán temáticas recorrentes, nas que as mulleres sempre serán protagonistas absolutas. (Fig. 14).

74 Tal e como afirma a historiadora Concha Lomba, no curso 1929-30, que sería o que lle correspondería matricularse a Lolita na Escola Especial de Pintura, Escultura e Gravado de Madrid, dun total de 162 alumnos matriculados, 34 eran mulleres, un 20,98% do total do alumnado.

75 Conde Rivera, 1929: 4.

76 Expoñerá xunto a Pilar e Carmen Álvarez de Sotomayor, Elvira Santiso, María Corredoyra e Elena Olmos.



Fig. 14. Lolita Díaz Baliño. *Hadas*. Colección particular.

Nun artigo publicado na prensa local a raíz da súa participación nesta exposición, menciónase non só a calidade do seu traballo e as súas obras senón a falta de proxección e coñecemento do mesmo. Desgraciadamente, antepoñíase ao que sucedería anos despois con Lolita Díaz Baliño, unha artista esquecida e infravalorada para a historia.

«Veintitantas estampas admirables —dibujos, aguadas, acuarelas, apuntes a lápiz-color, diseños sobre pergamino— constituyen el preciado envío de esta artista, que es una pena que no se haya dado a conocer antes de ahora fuera de La Coruña en un ambiente más amplio y propicio.

En su género es difícilmente superable. La gracia insinuante con que dibuja y estiliza sus fantasías o bosquejos del natural a pluma: la seguridad y el propio tiempo la finura extraordinaria con que raya y entona las espléndidas composiciones, la colocan al nivel de los principales cultivadores de esta difícil especialidad del arte.

...De los dibujantes españoles varios hay, ya famosos, que como ilustradores y decoradores se manifiestan en bellos trabajos similares a los de nuestra artista coruñesa. Gallegos algunos de ellos, como el ilustre Federico Ribas, como el maestro Castro Gil, como el afiligranado y fecundo Bujados, como Prieto Nespereira...—Castelao y Sobrino son de otra cuerda—; pero aparte de que su orientación es distinta generalmen-

te, ninguno llega a nuestro juicio a la máxima delicadeza, a la suavísima emoción, al supremo dominio de la ondulante curva femenina que presta el encanto mayor a estos cautivadores dibujos de Lola...Hace falta que en Madrid y en Barcelona conozcan su producción valiosa: y visto lo que es capaz de lograr, la tengan en cuenta las casas editoriales y las lujosas revistas gráficas...Tenemos la seguridad que triunfaría en el empeño a la vez que ensancharía su horizonte artístico. Se lo auguran indiscutibles autoridades en la materia que puideran ser a la vez eficaces valedores. En Madrid hay una prestiosa e influyente colonia gallega»⁷⁷.

En xuño de 1936 o periódico *El Correo Gallego*, publica unha noticia dunha nova faceta profesional que Lolita acomete: o deseño de vestiario. Farao para a opereta *A Gheisha* de Sidney Joanes que a coral polifónica *O Eco* representa no Teatro Jofre de Ferrol, deseños que, seguindo as mesmas noticias de prensa, estiveron expostos en distintos escaparates da Coruña. Non serán os únicos deseños de roupa que realice e que plasme en vistosos debuxos de traxes populares ao longo da súa vida.

O golpe de estado de 1936 e o inicio da Guerra Civil foi, sen ningunha dúbida, un acontecemento moi traumático para toda a familia Díaz Baliño. Camilo, o irmán maior e o gran referente de Lolita na vinculación co mundo artístico, é asasinado⁷⁸. Seu fillo Isaac salvará a súa vida escondéndose en casa de seu tío Indalecio, irmán de seu pai e de Lolita na Coruña. Por unha serie de cartas, escritas por Lolita e dirixidas ao seu irmán e familia entre 1933 e xaneiro de 1935, é patente non só o agarimo fraternal senón o referente profesional que para ela é o seu irmán maior, en quen se apoia e a quen consulta e pide axuda en diferentes cuestións.

A realidade debeu de ser un grolo moi amargo, que posiblemente lle fixo vivir a guerra e a posguerra cun claro apoio aos que a gañaron, tal e como comentaba o seu sobriño Isaac Díaz Pardo anos despois: «durante a guerra, foi moi utilizada polas forzas liberadoras pero comigo (Isaac Díaz Pardo) levábase moi ben e fixo todo o posible por axudarme...Durante a guerra incorporárona a moitas cousas...»⁷⁹.

77 «La exposición de pintoras femeninas: Lola Díaz Baliño», *La Voz de Galicia*, 25-4-1934.

78 Camilo Díaz Baliño, foi membro das Irmandades da Fala desde 1918, do Seminario de Estudos Galegos desde 1926 e militante do Partido Galeguista (1931). Detido ao comezo da guerra civil, estivo na prisión de Santiago de Compostela, nos baixos do Pazo de Raxoi. Estando prisioneiro debuxou nun caderno retratos dos seus vinte e seis compañeiros, o que foi o seu derradeiro traballo. Sen ser sometido a xuízo, foi trasladado ao cárcere de Arzúa, e pouco despois asasinado en Palas de Rei o 14 de agosto de 1936, cando contaba con corenta e sete anos de idade.

79 Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011.

Polas noticias que a prensa deses anos publica en diferentes medios, Lolita vai involucrase na formación das novas xeracións femininas a través da súa vinculación ca Falanxe⁸⁰ e máis concretamente coa Secretaría Provincial de Artesanía⁸¹. A educación artesanal e do folclore tradicional eran un dos ensinamentos principais dentro das actividades culturais da Sección Feminina, pero tamén se impartían clases de relixión, corte e confección, labores domésticas... en consonancia coa ideoloxía franquista e sobre todo co modelo de muller imperante⁸².

En 1943 nunha visita de Pilar Primo de Rivera á Coruña, Lolita faulle entrega dun traxe típico rexional que ela deseñara e destinara ao museo permanente da Sección Feminina no Castelo da Mota⁸³.

En plena guerra, o 13 de febreiro de 1938, Lolita Díaz Baliño ingresa como académica de número na Real Academia Galega de Belas Artes da Nosa Señora do Rosario, baixo a presidencia do arquitecto Rafael González-Villar. Nesa mesma data, farao tamén a pintora Carmen Corredoyra, converténdose ambas nas primeiras mulleres académicas en formar parte desta institución. Para Lolita foi, sen dubida, un recoñecemento importante a súa traxectoria como artista, vinculándose activamente na institución, onde exerceu diferentes cargos: Tesoureira (19-12-1948 a 19-10-1958) e Consiliaria 2ª (19-10-1958 a 5-11-1961).

O final da guerra e a posguerra ata o seu falecemento no ano 1963, marcarán un novo capítulo no perfil profesional de Lolita: a súa dedicación á docencia. Por unha banda, será profesora na Escola de Artes e Oficios da Coruña, primeiro como interina da asignatura de Gramática Castelá e Caligrafía e posteriormente, en marzo de 1954, como Profesora de Entrada Numerario de Gramática e Caligrafía, segundo consta nos libros de Actas desta institución⁸⁴.

Por outra banda, e buscando un perfil de maior profesionalidade, na década dos corenta Lolita e unha das súas primeiras e máis fieis alumnas, Carmen Arias de Castro, *Mimina* farán por libre o ingreso e os dous primeiros cursos na Escola de Belas Artes en Madrid, carreira que ningunha das dúas terminará⁸⁵.

A idea de acadar esta titulación académica e buscar unha estabilidade profesional, estivo en relación co seu traballo como auxiliar de clases prácticas de debuxo no instituto Eusebio da Guarda da Coruña.

80 *Hoja del Lunes*, 15-3-1937. *Azul Córdoba* 7-7-1937.

81 *El Compostelano*, 7-12-1944.

82 Muñoz López, 2014: 198.

83 *Hoja oficial del Lunes*, 25-1-1943.

84 Libros de Actas da Escola Superior de Artes e Oficios Pablo Picasso. A Coruña.

85 Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011.

A esta actividade académica unirase a que desenvolverá no seu estudio, un grande espazo situado na casa familiar de rúa Porta de Aires, número 2 na Cidade Vella coruñesa, onde se formarán un gran número de alumnas e alumnos de diferentes xeracións. Algúns deles como M^a Antonia Dans, Elena Fernández-Gago, María e Carmen Formoso, Gloria de Llano, Rosina Llamas Fole, Mariano García Patiño, Isaac Díaz Pardo farán da creación plástica a súa profesión.



Fig. 15. Lolita Díaz Baliño no seu taller coruñés fotografada polo seu irmán Germán.
Colección particular.

As clases naquela academia de pintura chegaron a ser toda unha referencia na cidade da Coruña e eran lembradas por algunha das súas alumnas como un lugar «onde había reproducións de mans, pés, froitas... Ela substituíu as láminas das que se adoitaba copiar por esas cousas. Pensaba que cumpría debuxar do natural»⁸⁶.

Lolita explicaba ao seu alumnado «que o primeiro que debían aprender, se querían dedicarse á arte, era a encaixar a figura co carboncillo, antes de poñerse cos pinceis e o óleo... Ás veces, Lolita cubría cunha tea de seda unha das súas *Venus* de escaiola para que os alumnos aprendesen a arte dos pliegues»⁸⁷.

Xunto a esta actividade como profesora na que Lolita volcará toda a súa gran experiencia, seguirá realizando debuxos e acuarelas, unha técnica que neses anos vai a utilizar fundamentalmente para pintar as súas paisaxes. Feitos case sempre do natural, Lolita recrea rincóns e naturezas cun absoluto dominio da técnica e do uso da luz e a cor.

Participará en diferentes mostras colectivas como a da Sociedade Económica de Amigos do País en Santiago (1941), a Exposición Nacional de Belas Artes de Barcelona (1942) e na mostra *Cen anos de arte en Galicia* (1949) organizada pola Real Academia Galega de Belas Artes para conmemorar o seu centenario. A esta mostra envía unha das súas obras de maior formato *Triptico gallego* (ca.1949) unha tinta sobre papel na que as súas mulleres volven a ter o mesmo acento costumista e popular ca súa colaboración nas revistas *Mariñana* e *Céltiga*. Xa non son aquelas mulleres que bailaban libres, a veces insinuantes e sen prexuízos nos anos anteriores á guerra civil. Agora non hai cor, senón tintas e lapis escuros cos que recrear esa escena. Eran tempos escuros, non eran momentos para que as mulleres puideran mostrar ningún signo de modernidade. Lolita volve ás súas primeiras mulleres, recatadas, vestidas ca «corrección» que impoñían os novos códigos de conduta, xa que a idea do decoro foi un tema fundamental en todas as representacións da muller nestes anos da posguerra.

Igualmente nos anos cincuenta, decorará pequenas pezas de porcelana de O Castro, algunhas con debuxos infantís para amigos e familiares. Non será a súa única colaboración no mundo editorial xa que nos anos corenta ilustrará tamén o libro infantil de Matilde Vela *El jueves Mariquita y Rosita o Mariquita y currucucu*.

En 1951 realiza a súa primeira e practicamente única exposición individual na Asociación de Artistas da Coruña —unha segunda será na Habana, Cuba, en 1958 integrada por 45 obras entre debuxos e acuarelas—. Nunha entrevista feita polo

86 Álvarez Ruiz de Ojeda, 2011.

87 Bugallal, 2016.

periodista Luis Caparrós e publicada no xornal *La Voz de Galicia* antes da súa inauguración, Lolita alude directamente ao que para ela supuxo ser muller e artista:

«—P. Por que non expuxera individualmente antes na Coruña?

—R. Por medo ...a que teñan pouco interese as cousas que fago.

—P. Desde cando pinta?

—R. Pinto desde que teño uso de razón. Sendo moi pequeniña me metía no estudio do meu irmán Camilo, que foi o meu mestre e alí aprendín a amar a pintura...

—P. Vostede cre que en pintura unha muller pode facer...

—R. Eu creo que en pintura unha muller pode facer absolutamente todo. E conste que vostede di pode facer e non fai, porque aínda que poida eu creo que non o fai... eu creo que calquera pintora boa pode chegar onde chegue calquera pintor bo, pero tamén creo que normalmente non chega.

—P. Por que?

—R. Non porque non queira senón porque o sexo inflúe no desenvolvemento da vida do artista.

—P. Atribúe isto a que nunca houberse unha pintora como Rafael, Velázquez ou Renoir?

—R. Exactamente. Quizais dentro doutros vinte séculos debeunas á transformación do ambiente no mundo, xa moito máis favorable á actividade feminina. Pero ata o de agora iso non foi posible. E dígoo por experiencia propia.

—P. Cóntame esa experiencia

—R. Por exemplo, eu non podo saír ao campo porque sendo muller chamo a atención que un home aforrariase.

—P. Gustaríalle nacer home?

—R. Non se trata diso pero o sexo inflúe. Cando tenia 18 anos e quedei orfa, a Deputación concedeume unha bolsa para estudar en Madrid, en San Fernando. O meu irmán non quixo aceptar a responsabilidade de deixarme ir soa a Madrid. E eu quedeime sen ir a San Fernando.

—P. Que fará cando deixe de pintar?

—R. Morrer»⁸⁸.

Toda unha declaración de principios do que neses anos supoñía para as mulleres desenvolver unha carreira profesional como artistas, enfrontarse a un traballo mediatizado polos estereotipos e prexuízos dunha sociedade que antepoñía á súa condición de mulleres os intereses e as achegas do seu traballo.

88 Caparrós, 1951.

Os soños formaron parte da realidade, do mundo cheo de cor e fantasía que a o longo da súa vida creou Lolita Díaz Baliño. O seu debuxo firme, seguro, preciso apréciase tanto nas súas ilustracións, nas súas acuarelas e sanguinas como nos bosquejos máis simples. Seu nome aparece unido a unha maneira de ilustrar un mundo feminino refinado e elegante nuns momentos que iso simbolizaba novos aires de liberdade para as mulleres, que ela mesma estrañaba: «gustaríame ser home para poder ir ao estranxeiro, viaxar soa, vivir libre, estudar e... claro demasiado nova para ir por eses mundos. Hai que conformarse» declaraba nunha entrevista feita no ano 1929⁸⁹. É posible que por iso, Lolita Díaz Baliño transformase a realidade nun soño. Quizais o único camiño para poder sobrevivir naquela sociedade tan dura e hostil da posguerra.

TEÓFILA SASIAÍN MARTÍNEZ (A Coruña, 1909-1978)⁹⁰ é unha grande ausente da historia da arte contemporánea. O esquecemento e a total inexistencia poderían ser os mellores calificativos á hora de falar desta artista coruñesa, unha interesante pintora, debuxante e ilustradora que exerceu ademais a docencia como profesora de debuxo no Instituto Francisco Aguiar de Betanzos, sen dúbida, un duro reto para unha muller neses anos.

«Las que se decidían a estudiar Bellas Artes o querían aprender dibujo y pintura se matriculaban en academias privadas para poder hacer frente a la dura prueba de dibujo de estatua que era necesario superar para acceder a los estudios superiores. Las mujeres universitarias que acababan sus estudios y decidían ejercitar profesionalmente la carrera para que la habían estudiado lo hicieron a través de la enseñanza. Conseguir aprobar una oposición en enseñanzas medias constituía un reto importante para una mujer»⁹¹.

A prensa é practicamente a única fonte de información que atopamos sobre a traxectoria artística de Teófila Sasiaín, marcada evidentemente polas grandes dificultades que unha sociedade opresiva e misóxina impoñía ás mulleres profesionais.

Teófila Sasiaín vai formarse na Escola de Artes e Oficios da Coruña, onde tivo como profesor a Mariano Izquierdo y Vivas e posteriormente na Escola Superior

89 Montero Doitzua, 1929.

90 Datos consultados no Rexistro Civil de A Coruña.

91 Muñoz López, 2014: 135.

de Belas Artes de San Fernando en Madrid e como alumna particular do director da mesma Escola, Julio Moisés⁹². A primeira referencia que aparece sobre ela na prensa escrita local, é do 25 de abril de 1936, unha fotografía reproducida na primeira páxina do xornal *La Voz de Galicia*.

«Hermosa e inteligente señorita, hábil dibujante y alumna aventajada del profesor y académico Mariano Izquierdo Vivas que es autora de un excelente dibujo a lápiz -un buen retrato, muy bien de parecido y correcta ejecución- que estos días se exhibe en el escaparate de la papelería Lombardero. Felicitamos a la bella autora, hermana de nuestro querido y diligente corresponsal en Monforte, D. Francisco Sasiaín, y aplaudimos las evidentes y notables condiciones que reúne para el cultivo del arte»⁹³.

En novembro dese mesmo ano, en plena Guerra Civil, a prensa local fai mención a Teófila como unha nova pintora, que comeza a ter presenza na vida artística da cidade.

«En un escaparate de la calle Real exhíbese estos días un lienzo de amplias dimensiones que ostenta como figura principal una imagen de la Virgen del Carmen. La autora de esta notable composición es la conocida artista local, Teófila Sasiaín...una artista joven y como tal llena de gran optimismo y constancia y ese entusiasmo y sano optimismo le ha movido a acometer una empresa de gran envergadura como es la de llevar al lienzo un motivo de fácil concepción, pero de difícil composición... Ella ha sabido lograr las dos cosas y en este caso, nos interesa hacer resaltar esto último, la composición.

Las figuras que están en primer término no impiden que aparezca como tema principal la imagen de la Virgen del Monte Carmelo... La calidad de los ropajes y la expresión de las figuras, están bien logradas y denotan a un artista de grandes cualidades»⁹⁴.

O 20 de abril de 1939, tamén o xornal *La Voz de Galicia* publica unha fotografía dun cadro seu, *Tarde de Toros*. En 1940 obtén un premio de asistencia, mérito que consta na Memoria do Curso 1939-1940, redactada por D. Mariano Izquierdo Vivas, director da Escola de Artes e Oficios da Coruña. En setembro dese mesmo

92 Julio Moisés (1888-1968) estudou na Escola de Belas Artes de Cádiz, trasladándose posteriormente a Barcelona e en 1920 a Madrid. En 1923 fundou en Madrid a súa Academia Libre, onde exerceu o ensino durante anos. Catedrático da Escola de San Fernando, foi nomeado director da mesma en 1947.

93 *Dibujantas*, 2019: 312.

94 Una obra de arte. *El Ideal Gallego*, 28-11-1936.

ano, expón no Novo Liceo de Artesáns de Santa María de Oza, obtendo un accésit na sección de profesionais e na categoría de debuxo artístico⁹⁵.

Durante a década dos anos corenta seguirá expoñendo ao mesmo tempo que realiza a súa formación académica en Madrid. En 1941 participa con dúas obras *La prueba de la sandía* e *Maruxiña* na Exposición Rexional de Belas Artes e Artes Decorativas, organizada pola Real Sociedade Económica de Amigos do País, de Santiago de Compostela e que ten eco na prensa (Fig. 16). No artigo faise referencia a complexidade de traballar do natural, ao que poucas artistas mulleres tiñan acceso.



Fig. 16. Artigo sobre Teófila Sasiain. Revista mensual *Aero Club de Galicia*.

95 *Dibujantas*, 2019: 312.

«Aunque la actuación artística de Teófila Sasiáin Martínez fue de mucha importancia en la oposición a la beca que el año pasado hizo la Excelentísima Diputación de nuestra ciudad, no tuvo la suerte de ser la favorecida (esperamos que otra vez la ayudarán), pero por eso no dejamos de reconocer que sus cualidades artísticas ascienden cada vez más a la superación. Diremos que fue la única mujer que se presentó a dicha oposición, siendo reñidísima porque Teófila Sasiáin no se luce con modelos inanimados, como es el yeso, sino en modelo vivo, como es el natural. Se le ve modelar con gusto, se le ve el trazo del dibujo más elegante, se ve que las personas nos dicen algo, los ojos los hace hablar, y sus composiciones de vendedoras nos dan a entender que es pintora de gran valía....»⁹⁶.

En 1942, participa na Primeira Exposición Provincial de Arte de Educación y Descanso⁹⁷ organizada pola Obra Sindical de La Coruña no edificio da Reunión de Artesanos da Coruña. Este era un dos poucos canles a través dos que unha artista podía mostrar o seu traballo, tendo en conta as condicións impostas para iso: non gustaba a palabra artista nin probablemente o que iso implicaba de «mal vivir», senón a de *produtor* que nas horas libres do seu traballo manexaba o pincel, xubia ou buril...

«PARA TODOS

La Obra Sindical de Educación y Descanso en su digno afán de tutelar a quienes faltos de estímulos ven marchitar sus ilusiones en una constante lucha moral y material, recoge la necesidad sentida de difundir y llevar la cultura artística entre los productores que saben aprovechar las horas libres de su cotidiano trabajo manejando con entusiasmo los pinceles, la jibia y el buril, inaugura su PRIMERA EXPOSICIÓN PROVINCIAL DE ARTE dando a conocer al público el producto de su loable sacrificio.

Reservada exclusivamente para productores incurrirá en error quien pretenda encontrar una relación de obras de Arte»⁹⁸.

96 Gutiérrez de Poyo, 1941.

97 Educación y Descanso foi unha das Obras da Organización Sindical Española (antes coñecida como Confederación Nacional de Sindicatos, CNS) do réxime franquista; os chamados sindicatos verticais. Educación y Descanso estaba dedicada a promover e realizar todo tipo de actividades artísticas, culturais e deportivas por parte dos traballadores (produtores), que para eses fins encadrábanse nos Grupos de Empresa.

98 AMC. Fondo Bugallal-Marchesi. C-28.

Pola súa banda a prensa local, faise eco das «bondades» deste tipo de exposicións na que conceptos coma *arte*, *afección*, *artesanía* ... mestúranse, e onde a nosa pintora participa.

«Un acierto no sólo por lo que supone en cuanto a estímulo para los productores dotados de aptitudes artísticas sino por las gratas sorpresas que nos brinda de aficionados que carentes de esta medida de «publicidad» acaso permanecerían en un incógnito a todas luces injusto, perdiéndose así, tal vez, no pocos valores suficientemente capacitados para ganar fama en el campo de las Bellas Artes..... Teófila Sasiaín, ofrece en distintos cuadros una muestra más de su pintura colorista, a la que tanto se presta la variedad de nuestra indumentaria típica regional»⁹⁹.

En 1943 mostrara a súa obra na Exposición de Arte y Labores de Artesanía en Ferrol¹⁰⁰ Igualmente a prensa local faise eco do interese da súa faceta como retratista.

«En el cuadro en que retrata a la aristócrata Piluca Tovar se revela toda la robustez y belleza del colorido, una tendencia a reproducir la luminosidad y brillantez de la piel humana y, ante todo, una personalidad que procede de un modo consecuente en un cierto embellecimiento de las formas y en acentuación de la elegancia y la gracia, incluso en cuadros de campesinas y vendedoras»¹⁰¹.

En 1944, presenta ante o Concello da Coruña unha instancia solicitando unha subvención para ampliar os seus estudos de pintura en Madrid. Subvención finalmente concedida por unha cuantía de 1.500 pesetas¹⁰². Estudará na Escola Superior de Belas Artes de San Fernando, en Madrid, como bolsreira da Deputación Provincial da Coruña desde os cursos 1944-45 a 1948-49¹⁰³.

«Disponer que en el mismo presupuesto se incluya igual suma que en el actual de mil quinientas pesetas (1.500) como nuevo auxilio económico que esta Diputación acuerda conceder a la señorita Teófila Sasiaín Martínez, vecina de esta capital, para continuar sus estudios de Pintura, durante el curso académico 1945-1946 y toda vez que la interesada acredita, mediante carta del catedrático de la Escuela Central de Bellas artes de San Fernando, D. Julio Moisés, sus aptitudes y aplicación de-

99 *El Ideal Gallego*, 27-12-1942.

100 *El Correo Gallego*, 13-8-1943.

101 *La Voz de Galicia*, 2-8-1943.

102 *El Ideal Gallego*, 25-10-1944.

103 A mesma Deputación Provincial de A Coruña, adquirira en 1942 para o seu patrimonio artístico a súa obra *Ojos brujos. Reir y pensar*, un óleo datado en 1941.

mostrada durante el curso anterior, para el que también le había sido otorgada igual ayuda económica»¹⁰⁴.

Durante os seus anos de formación, en 1947, hai constancia de que visita ca intención de copiar unha obra o Museo do Prado, avalada polo director da Escola de Belas Artes, Julio Moisés¹⁰⁵.

En 1949 participa na exposición colectiva *Cien años de arte en Galicia* organizada pola Real Academia Galega de Belas Artes conmemorando o centenario da súa creación. Participa coa obra *Carmiña* e para iso dirixe unha carta manuscrita á institución organizadora da mesma. (Fig. 17).

Real Academia G. de B. Artes
20-9-49 La Coruña. X
Teófila Sasiaín, nació en La
Coruña, y domiciliada en P. de
Lugo - 20 -
Titulo de la obra "Carmiña"
precio de la obra 2.000 pts
Profesores que me formaron: varios
en Artes y Oficios de La Coruña
Hoy alumna oficial de la Escuela
Superior de S. Fernando (Madrid),
y alumna particular del Director
de la misma Escuela N. Julio Moisés
Premios sin importancia, todavía no
fice exposiciones oficiales.
Les saluda atentamente. T. Sasiaín

Fig. 17. Carta manuscrita e dirixida á RAGBA por Teófila Sasiaín, con motivo da súa participación na exposición *Cien años de arte en Galicia* (1949). Arquivo documental RAGBA.

104 Comisión xestora da Excm. Diputación Provincial. Sesión ordinaria 14-11-1945. Boletín Oficial n.º 283, 18-12-1945: 823.

105 *Dibujantas*, 2019: 312.

«Real Academia de Pintura de Bellas Artes. La Coruña 20.9.47
Teófila Sasiaín. Nació en La Coruña y domiciliada en la Plaza de Lugo,
n.º 20
Titulo de la obra *Carmiña*, precio de la obra 2.000 pts
Profesores que me formaron: varios en Artes y Oficios de La Coruña.
Hoy alumna oficial de la Escuela Superior de San Fernando (Madrid) y alumna particular del director de la misma Escuela, Julio Moisés.
Premios sin importancia, todavía no hice exposiciones oficiales.
Les saluda atentamente. T. Sasiaín»¹⁰⁶.

Unha vez rematados os seus estudos en Madrid, regresa á Coruña. Entre 1953 e 1958 vai exercer como profesora de debuxo no Instituto Francisco Aguiar de Betanzos. Primeiro como Profesora Especial de Debuxo e posteriormente como Profesora Titular, tal e como figura nunha certificación, solicitada por ela, e expedida polo centro no ano 1974 e na súa folla de servizos. Na mesma faise constar o seu enderezo na Coruña e o seu estado civil: solteira. Na folla de servizos dá a súa idade, data de nacemento e currículo no que se inclúen diversos cursiños de formación.

«CERTIFICACIÓN

Secretario del Centro Luis Sevilla González, Instituto Técnico de Enseñanza Media de Betanzos, del que es director Antonio Barge Rodríguez Teófila Sasiaín Martínez ha prestado servicios como Profesora Especial de Dibujo desde el 1 de octubre de 1953 al 20 de mayo de 1954, fecha en la que es nombrada Profesora Titular de dicha asignatura. Con esta denominación continuó hasta el 30 de septiembre de 1958 impartiendo las clases de la expresada asignatura.

Certificado expedido a 24 de mayo de 1974.

(Certificación expedida a petición de ella, con fecha 20 de mayo de 1974)

Teófila Sasiaín, soltera con domicilio en La Coruña, Plaza de Lugo 20-6º»¹⁰⁷.

106 Archivo documental Real Academia Galega de Belas Artes. A Coruña.

107 Archivo documental IES Francisco Aguiar. Betanzos.

«HOJA DE SERVICIOS

Teofila Sasiaín Martínez, natural de La Coruña y de 49 años (1909-)
(expedida en Betanzos el 29 de agosto de 1958) por D. Antonio Barge Rodríguez, profesor y secretario del centro)
-Profesora titular de Dibujo (17 julio 1953 nombramiento)
(1 octubre 1953 toma de posesión)
(4 años 10 meses y 29 días ejerció la docencia)
Facultada para su cargo: título de Profesor de Dibujo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando /
Cursillos de perfeccionamiento: 7 al 30 de junio de 1954; 17 de junio al 7 de julio de 1957 en Madrid/
Cursos de Extensión Cultural e Iniciativa técnica: cinco cursos durante los años académicos de 1953-54; 1954-55; 1955-56; 1956-57; 1957-58.
Un curso de Economía Doméstica desarrollado en el año académico de 1954-55»¹⁰⁸.

Durante a súa etapa como profesora en Betanzos colaborará ca revista *Albor* editada polo propio centro¹⁰⁹. Farao no segundo número (outubro, 1953: 4) cunha ilustración a partir dun gravado ao augaforte dunha parella de campesiños, cun matiz costumista que impregnará todos os seus debuxos. No último número da revista (febreiro 1956: 15) pública un pequeno texto escrito e ilustrado por ela, sobre o valor pedagóxico do ensino do debuxo.

«Haciendo admirar el orden y armonía del dibujo conseguirá que aparezca en el alma del niño sentimientos de amor a lo bello... La enseñanza actual de esta asignatura se acomoda admirablemente a la psicología del niño, puesto que éste, colocado ante los objetos, es impresionado por las cualidades exteriores de los mismos... El dibujo es, y será siempre, una de las asignaturas básicas».

O seu traballo como profesora titular deste centro termina de forma abrupta no mes de setembro de 1958. É posible que razóns de índole persoal levárona a non realizar os exames da convocatoria extraordinaria de setembro, tal e como se reflicte en diferentes comunicacións do Ministerio de Educación Nacional e do director do centro á propia interesada.

108 Archivo documental IES Francisco Aguiar. Betanzos.

109 *Albor* foi o boletín informativo do Instituto Laboral Francisco Aguiar de Betanzos, do que se publicaron oito números, o primeiro en maio de 1953 e o último en febreiro de 1956. Foi unha publicación de carácter oficialista, próxima aos postulados políticos do réxime, que pretendía ter unha dimensión informativa, pero tamén propagandística. O seu consello de redacción estaba formado por alumnos e profesores, baixo a dirección de Juan Antonio Míguez, o seu auténtico artífice.

«COMUNICACIÓN DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL
AL DIRECTOR DEL CENTRO DE ENSEÑANZA MEDIA Y PROFESIONAL DE BETANZOS

Con fecha 16 de septiembre de 1958, el Ilustrísimo Sr. Director General de Enseñanza Laboral

Vistos los informes reglamentarios y de conformidad con lo dispuesto en la base XII de la Ley de 15 julio de 1949, este ministerio ha resuelto declarar el cese de D^a Teófila Sasiáin Martínez, como Profesora Especial de Dibujo del Centro de Enseñanza Media y Profesional de Betanzos (firmado en Madrid por el Jefe de la Sección, Ricardo Ibanola)
Se le comunica [el director del Centro a ella] con fecha 20 octubre 1958¹¹⁰.

«Comunicacion dirigida a la Srta. Teófila Sasiáin Martínez,
Profesora Titular de Dibujo de este centro 29/9/1958

Transcurrido el plazo reglamentario sin que, a pesar de las advertencias formuladas por esta Dirección, se hayan celebrado los exámenes de la asignatura de Dibujo correspondientes a la convocatoria extraordinaria de septiembre, he resuelto que, con fecha 27 del actual y hora de diez de la mañana, se constituya un Tribunal compuesto por los profesores que a continuación se indican, el cual juzgará a los alumnos de los distintos cursos, suspendidos en junio en la citada disciplina.

El tribunal de referencia estará compuesto por los siguientes....

Fdo. El Director

Betanzos 25 de septiembre de 1958».

É moi posible, que todo iso respondese a problemas anteriores que Teófila Sasiáin xa tivera no centro.

«CARTA MINISTERIO EDUCACIÓN NACIONAL
DIRECTOR GENERAL DE ENSEÑANZA LABORAL

Fecha el 13 abril 1957, eviada el 22 de mayo de 1957 y recibida el 24 mayo de 1957

Existiendo graves quejas respecto a la capacidad docente y condiciones de convivencia con sus compañeros de la profesora Titular de Dibujo...
D^a Teófila Sasiáin,

110 Archivo documental IES Francisco Aguiar. Betanzos.

Este ministerio ha dispuesto se instruya expediente gubernativo a la expresada profesora, designando instructor del mismo al Jefe de Sección de Enseñanza Laboral de este Departamento D. Ricardo Ibarrola Monasterio, con el concurso del asesor Técnico de Dibujo de la Institución del Profesorado de Enseñanza Laboral D. Desiderio Caballero Tomé, para esclarecer las condiciones de capacidad técnica de la expedientada»¹¹¹.

A partir desta data, as referencias tanto persoais como da súa obra plástica volven canalizarse exclusivamente a través da prensa escrita. En outubro de 1958, anúnciase unha viaxe Londres e a presentación do cadro *Las nietas del pescador* na Exposición Nacional de Madrid.

«Se exhibe estos días en un céntrico escaparate de la calle Real este bello y magnífico cuadro de la destacada pintora monfortina Teófila Sasiáin que titula *Las nietas del pescador*. Con esta obra, se despide de su tierra natal, al menos por una larga temporada para trasladarse en viaje de estudios a Londres. La obra será presentada por su autora en la Exposición Nacional de Madrid en la que alcanzará, sin duda alguna, un señalado éxito. Dibujo, colorido y composición se conjugan maravillosamente en esta obra pictórica con la que Teófila Sasiáin ha alcanzado uno de sus más legítimos triunfos artísticos»¹¹².

Outra interesante escena de mulleres mariscando, dentro do clasicismo que caracteriza as súas obras, reproducése na prensa o 15 de xaneiro de 1964. En 1967, realiza unha mostra individual na Asociación de Artistas da Coruña e en 1969 participa na I Exposición de Bolseiros Provinciais nas salas do Palacio Municipal. José Luis Bugallal, nun artigo publicado no diario *ABC* con fecha 24-8-1969, fala da «veterana Teófila Sasiáin con su pintura de clásico vigor».

O seu falecemento prodúcese na Coruña en 1978. M^a del Carmen González Madrid, compañeira de Teófila Sasiáin no Instituto Francisco Aguiar, lembrábaa e apuntaba a un triste final (Fig, 18).

111 Archivo documental IES Francisco Aguiar. Betanzos.

112 *La Voz de Galicia*, 21-10-1958.



Fig. 18. Teófila Sasiaín e M^a del Carmen González, profesoras do Instituto Francisco Aguiar.

«...Sin dejar de recordar a ninguno de los que se han ido, fijar especialmente mi atención en una profesora totalmente olvidada, Teófila Sasiaín, profesora que fue de Dibujo en los primeros años de vida del Instituto, que me legó un excepcional retrato de mi hijo, todavía de once meses, pintado al oleo y encuadrado en un hermoso paisaje romántico. Abandonada por todos, aquella admirable y exaltada pintora a la que acogí muchas veces en mi casa, murió en un Centro psiquiátrico sin el amparo y el cariño de su propia familia»¹¹³.

O Centro Asturiano de A Coruña organizoulle unha exposición de homenaxe póstumo en decembro de 1978. En 1983 unha obra súa, inclúese na exposición *Homenaje a pintores coruñeses* organizada pola Deputación Provincial de A Coruña, aínda que non se reproduce no catálogo. O crítico Laureano Álvarez fai unha referencia moi explícita ao seu traballo e a súa invisibilidade.

«...Cabe ir en busca de outras pintoras, investigando sobre su obra. Pero no resulta fácil encontrar en museos y centros oficiales obras de todas aquellas coruñesas que ejercieron como pintoras y merecen reconocimiento y recuerdo.

113 Montero Gómez y Rodríguez Porca, 2002: 521.

Resuenan ahora mismo en mi memoria dos nombres: Teófila Sasiaín Martínez y Lourdes Dans Boado.

Reúno datos y referencias de Teófila Sasiaín, aun cuando no contemple obra suficiente para fundamentar criterio. Desde luego dominaba el dibujo, realizando retratos muy dignos»¹¹⁴.

No ano 2019 dúas obras súas, realizadas en tinta e acuarela tituladas *Flores de temporada* (ca. 1964) e *Canto a La Coruña*, esta última ilustrando un poema, formaron parte da exposición colectiva *Dibujantas, pioneras de la Ilustración* celebrada no Museo ABC de Madrid. Estas dúas ilustracións que Teófila Sasiaín realizou para o diario *ABC*, na liña de debuxos anteriores, sorprenden pola súa calidade, polo colorido, a forza e expresividade das figuras. Non se entende que a historia dá arte fose tan cicateira con esta artista. O seu esquecemento, só corrobora que a independencia vital e profesional dunha muller, dunha muller artista nos anos do franquismo, se solía pagar en demasiadas ocasións co ostracismo e o silencio, ao que, no seu caso, poderíamos chamar «*tolemia*».

Lolita Díaz Baliño recoñecía nunha entrevista, realizada en 1962, un ano antes de o seu falecemento, a M^a Antonia Dans e Gloria de Llano como dous das súas alumnas máis destacadas, nas clases que impartía no seu estudio coruñés.

«—P. Para usted que supuso o enseñar a pintar?

—R. Me permitió la satisfacción de ver qué podían llegar a ser más de lo que yo fui todos aquellos a los que enseñé; alcanzar un plano muy superior al mío.

—P. Alumnos triunfantes?

—R. M^a Antonia Dans y Gloria de Llano son las que más destacaron»¹¹⁵.

No primeiro caso Lolita acertou xa que M^a Antonia Dans converteríase, non sen un grande esforzo, nunha pintora de éxito e recoñecemento. A súa compañeira Gloria de Llano non seguirá o mesmo camiño, a súa figura quedará fagocitada por unha sociedade pechada e provinciana onde era moi difícil poder desenvolver unha carreira como artista naqueles anos.

114 Álvarez Martínez, 1983: 60.

115 Vara, 1962.

GLORIA DE LLANO (A Coruña, 1915-1999). Inicia a súa formación no estudo de Dolores Díaz Baliño, traballando posteriormente con Carlos Maside quen guiará a súa traxectoria artística. Asiste a algúns cursos na Escola de Artes e Oficios da Coruña, pero acabará dedicándose á docencia. (Fig. 19).



Fig. 19. Gloria de Llano.

As súas primeiras exposicións vai facelas xunto coa súa compañeira no estudio de Díaz Baliño, M^a Antonio Dans. A primeira en 1950 na sala da Asociación de Artistas da Coruña, na sala Foto Club de Vigo e na Sala Turismo de Santiago de Compostela en 1951. Exporá fundamentalmente acuarelas, técnica aprendida con Lolita, na que recrea paisaxes traballados do natural. De feito, nestas primeiras obras hai poucas diferencias entre o traballo das dúas alumnas e o da súa profesora.

En 1954 realiza a súa primeira mostra individual na Asociación de Artistas da Coruña, con boa acollida da crítica que destacará tanto a súa boa técnica como a personalidade da súa pintura.

«Dibujo muy preciso y expresivo... aunque la característica dominante es su gran sentido del color. En todos sus cuadros logra efectos cromáticos de gran vigor, concebidos de manera inteligente»¹¹⁶.

116 «De arte. Exposición de óleos de Gloria de Llano», *La Voz de Galicia*, 8-11-1954.

«...Ahora la huella de una mano femenina no está en los temas ni en las pinceladas: está en la poesía, en la delicadeza y amor con que han sido tratados los diversos asuntos, indicadores todos de una personalidad definida que sabe lo que quiere y ha encontrado su camino»¹¹⁷.

Seguirá expoñendo na súa cidade natal en diferentes mostras individuais e colectivas, entre as que destaca a feita na sala de *A Terraza* en 1961.

«A la vocación se han unido la ambición y el oficio; forma y color sirven a un sentimiento idealista, a una sensibilidad expansiva, comunicativa. Todas estas cualidades están sometidas en Gloria de Llano a un proceso constante de refinamiento, de superación. Ahí tenemos sus obras para demostrarlo. Atrás muy atrás, quedaron los tiempos en los que esta pintora hacia gala de sus aficiones con la acuarela. Hoy es un valor»¹¹⁸.

A súa pintura, rica de cor e construída en planos superpostos, céntrase nunha temática sinxela, cotiá, na que o mundo rural e a muller campesiña son os seus protagonistas principais. Seguirá pintando pero a principal actividade que finalmente desenvolverá de xeito profesional será a docencia como profesora de debuxo.

O crítico Miguel González Garcés, nun artigo escrito no ano 1974 onde reflexionaba sobre a pintura galega vista desde A Coruña, facía a seguinte valoración do traballo de Gloria de Llano: «aínda que desigual, produto do aislamiento, ten indubtable interés e calidad... aínda que as veces se plantexa problemas de espazo será o tema, o tema da soedade da muller galega o que se impoñe».

M^a ANTONIA DANS (Oza dos Ríos, A Coruña 1922-Madrid, 1988) (Fig. 20) foi efectivamente, tal e como prognosticou a súa profesora Lolita Díaz Baliño, unha artista de éxito e recoñecemento, pero, sobre todo, foi unha muller comprometida coa súa condición feminina nuns tempos nos que esa actitude supoñía unha toma de conciencia e unha loita por ser ela mesma non sempre fácil. Foi unha muller adiantada ao momento histórico que lle tocou vivir, consciente da dificultade que supoñía para unha artista muller asumir o reto da independencia e a modernidade nos anos anteriores á democracia en España.

117 Patiño, 1954.

118 Fernández Méndez, 1961.



Fig.20. Mª Antonia Dans.

Afortunadamente non é unha artista esquecida, nin foi coma outras mulleres da súa mesma xeración, unha *expulsada da historia*, senón unha artista que triunfou na súa profesión, a forza de despregar, durante toda a súa vida, unha enerxía e unha fortaleza moito maior ca se fose un home. Nunha entrevista, logo de alcanzar o éxito nos anos setenta, non só o recoñecía: «he luchado como mujer con armas de mujer...»¹¹⁹ senón que poñía o dedo na chaga, ao falar desa «desconfianza en la perdurabilidad del trabajo»¹²⁰ que hai cando se trata de valorar a obra das artistas, unha das eternas cuestións que levou a que a produción creativa de moitas mulleres fose infravalorada cando non directamente ignorada ao longo da historia.

Aínda que foi unha artista recoñecida, Mª Antonia confesábase como un «producto raro, como otras tantas mujeres que tenemos una vida auténticamente personal» que a convertera en «una mujer solitaria que encuentra equilibrio y serenidad en los pinceles»¹²¹. Traballadora infatigable, foi unha artista moi prolífica en canto á cantidade de obras que realizou e aos diferentes medios que utilizou: debuxo, pintura, obra gráfica e deseño para téxtil, ilustración, obra mural...

En toda a amplísima produción de Mª Antonia Dans podemos dicir que vive o seu mundo, tras o que sempre está Galicia: «pinto un tema muy monótono, que es

119 Amilibia, 1970.

120 Amilibia, 1970.

121 Amilibia, 1970.

precisamente Galicia»¹²² no que hai unha protagonista que se repite case constantemente: a muller traballadora, a muller do rural, «campesiñas del subdesarrollo gallego»¹²³, mulleres solitarias que venden mercadorías para poder subsistir en pequenos comercios e feiras, que cultivan o campo... que son panadeiras, rosquilleiras, costureiras, pasadoras de ferro, madres... «mujeres que me resultan tan conmovedoras, tan humildes, tan dignas, con sus pañuelos atados sin coquetería, con sus chaquetas oscuras y su inalterable actitud»¹²⁴.

M^a Antonia Dans Boado vén ao mundo o 14 de abril de 1922 en Oza dos Ríos, concello da provincia da Coruña, convertido tras a súa fusión no ano 2013, no actual Oza-Cesuras, no seo dunha numerosa familia. Seus pais, Francisco Dans González e María Boado Otero, terán oito fillos, seis mozas e dous mozos. Cando cumpre oito anos, en 1930, a familia Dans Boado trasládase á próxima Curtis onde vivirán ata que en 1939, fixen a súa residencia na Coruña. Esa casa de Curtis na que viviu os seus primeiros anos de vida e onde pasaba tempadas estivais xa asentada en Madrid, será fundamental no cordón umbilical que sempre a uniu con Galicia.

Todo ese mundo rural, cheo de vivencias felices, cambiará cando unha vez finalizada a guerra, unha moza M^a Antonia de dezasete anos asente coa súa familia na capital coruñesa.

«Se sentía aislada, era una niña salvaje para sus compañeras de colegio de monjas, el primer colegio que María Antonia pisaba y donde se sentía como pez fuera del agua, observada por unas compañeras a las que resultaba excéntrico aquel golpe de vitalidad, aquella falta de modos y modales que provocaba risa, aquel impulso que no la dejaba quieta y que chocaba con la asepsia ambiente»¹²⁵.

Unha etapa un tanto amarga que finalizou co peche do colexio de monxas ao que a enviaron seus pais e o inicio desa formación cultural en mecanografía, francés, corte e confección... que as mulleres recibían neses anos, coma se fose unha fina capa de verniz que tentase cubrir as gretas dunha desigualdade propiciada polo novo modelo de sociedade imposto polo franquismo.

Na Coruña, M^a Antonia tenta gañarse a vida como debuxante publicitaria, un traballo que lle propicie autonomía económica, «el padre de una amiga tenía una agencia de publicidad y pensé que allí podría trabajar de dibujante. Sí que me gustaba el dibujo, pero sobre todo me gustaba tener dinero para no casarme, y de paso,

122 Vara García, 1970.

123 Aróstegui, 1974.

124 Fernández-Braso, *Abc de las artes*, abril 1973.

125 Bustamante, 1974: 11.

la libertad de acción de la profesión elegida»¹²⁶, mentres que os seus pais buscan para a súa filla unha saída profesional acorde coa súa condición feminina, ben na empresa familiar ou rexentando unha mercería, opción preferida pola súa nai.

Decide, dando mostras xa dun gran carácter, dar canle ao seu talento natural para o debuxo e asistir a clases de pintura, unha «frivolidad» a ollos da súa familia, no taller de maior prestixio neses anos na cidade herculina, as clases de Lolita Díaz Baliño, «una mujer con tanta calidad humana como pedagógica y con un talento para el dibujo que hoy, a muchos años de distancia, sigue pareciéndome excepcional»¹²⁷.

Os cinco anos desa formación terán un gran valor para M^a Antonia. Non só lle infundirán seguridade na elección dunha profesión que marcará a súa vida, senón que aprenderá a debuxar, a manexar a acuarela.

Estruturar a obra, darlle ao debuxo o seu valor como soporte foi unha das súas preocupacións fundamentais ao longo da súa traxectoria: «nadie sabe hasta qué punto me preocupa el dibujo... para mí pintar es dibujar con colores y para llegar al fondo del asunto que hay que exponer en el lienzo, es preciso conocer donde está la línea de las cosas»¹²⁸. Ferramentas nas que sen dúbida, o maxisterio de Lolita Díaz Baliño foi absolutamente fundamental.

En 1950 e despois de vender un dos seus primeiros cadros, un debuxo de flores, decide facer xunto coa súa compañeira de clase Gloria de Llano, a súa primeira exposición na Asociación de Artistas da Coruña. A acuarela será a técnica que utilice para estas primeiras obras que presenta ao público. As súas flores e paisaxes teñen éxito de vendas e permítenlle facerse cuns pequenos aforros que utiliza para custearse unha viaxe a Madrid, unha cidade que xa se perfila como o eixo cara ao que vai dirixir o seu proxecto vital e profesional.

M^a Antonia comeza a ser consciente de que ten moi poucas posibilidades de poder desenvolver unha carreira profesional como creadora plástica en Galicia: «la pintora que no emigra de Galicia está condenada a terminar pintando las tablas con números para el marcador simultáneo de fútbol»¹²⁹.

Ao seu regreso a Coruña, vai alugar un pequeno estudio xunto cunha amiga tamén pintora, Carmela Díaz. En 1951 realiza unha nova exposición, tamén compartida con Gloria de Llano na sala Foto Club de Vigo. Xunto ás flores e as paisaxes, in-

126 Bustamante, 1974: 13.

127 Cossío, 1985, 121.

128 Kruckenberg, 1963.

129 Louxeiro, 1957.

troduce nas súas obras a figura humana. Ademais da acuarela, vai utilizar o guache porque sente que necesita incrementar a materia e con ela o valor argumental da cor. En Vigo, coñecerá ao que será o seu marido, o xornalista Celso Collazo. Casan en 1952 e xuntos farán realidade o propósito de trasladarse a vivir a Madrid, «sueño acariciado, durante años de vida provinciana y monótona... una ciudad de tertulias, traspasos, concursos, poetas y calles sin riesgos, en la que empecé mi brega entusiasta por salir adelante y tener eso que se llama un nombre»¹³⁰.

Aínda que pasará tempadas en Galicia, fundamentalmente durante os meses estivais, Madrid vai proporcionar novos coñecementos, formación e contactos persoais que a vida na periferia non podía ofrecerlle neses anos da posguerra a un artista e moito menos se era unha muller. Clases na Escola de San Fernando, cursos de debuxo no Círculo de Belas Artes, faladoiros no Café Gijón, lugar de encontro de escritores e artistas cos que compartirá a necesidade de vivir novas experiencias. Será unha emigrante máis que marchará fora da súa terra «porque en un país centralista como éste no queda más remedio que hacerlo, si se quiere triunfar»¹³¹.

Descobre un mundo novo, do que necesita empaparse, aprender, e no que se perfila o seu interese pola pintura de Benjamín Palencia, un dos principais paisaxistas da posguerra. Loitará por facerse cun espazo propio, contactará coa Escola de Madrid¹³² e optará por facer unha pintura figurativa, fronte á abstracción que, neses momentos, supoñía a referencia da modernidade das novas xeracións de artistas.

Os anos cincuenta, marcarán a súa xénese como artista. En 1953 Ramón Faraldo, un referente de prestixio na crítica artística, inclúea no seu libro *Espectáculo de la pintura española*. Inaugura a súa primeira exposición na madrileña galería Alcor, xunto co retratista René François que lle pide que participe coas súas paisaxes. Expón, entre outros espazos, na Sala Carpa e o Ateneo de Madrid, un lugar de relevancia neses momentos e recibe a súa primeira bolsa, a de Educación Nacional para axuda de estudos concedida polo Ministerio de Asuntos Exteriores (1955).

130 Dans, 1983.

131 Aróstegui, 1974.

132 A Escola de Madrid ou Nova Escola Madrileña é o nome co que se identificou a un grupo de pintores españois por mor da exposición colectiva que fixeron na Galería Buchholz de Madrid en 1945, bautizados así polo marchante e libreiro Karl Buchholz e o crítico de arte Manuel Sánchez Camargo. A resposta dos artistas españois ao monopolio parisiense vangardista nos anos de entreguerras comeza en 1925 coa Exposición de Artistas Ibéricos, en Madrid. Segue coa experiencia poético-plástica da chamada, máis tarde, Escola de Vallecas e tras a guerra no que se denominou segunda Escola de Vallecas, promovida por Benjamín Palencia. Deste último grupo procedeu a maioría dos pintores que, reunidos na Galería Buchholz, etiquétase como Nova escola madrileña ou Escola de Madrid: Pedro Bo, Álvaro Delgado, Juana Faure, Eustaquio Fernández Miranda, José García Guerrero, o mencionado García-Ochoa, Antonio Lago Rivera, Juan Antonio Morais, Pablo Palazuelo e Miguel Pérez Aguilera, máis os escultores José Plans e Carlos Ferreira.

No persoal, nace a súa filla Rosalía en 1956 e sepárase do seu marido, tres anos despois en 1959.

A súa pintura está acometendo unha etapa de formación, que vai ir xerando un léxico propio cada vez máis firme e seguro. A paisaxe é o centro da súa preocupación, cunha clara influencia de Benjamín Palencia (Barrax, Albacete, 1894-Madrid, 1980)¹³³, na intensidade e forza que lle vai outorgar á cor *Composición* (Paisaje) (1957), *Casas de Curtis* (1960) (Fig. 21) no papel orgánico que lle ten para o que agora vai utilizar o óleo como en *Paisaje de Arzúa* (agosto, 1957).



Fig. 21. Maria Antonia Dans. *Casa de Curtis* (1960). Colección particular.

Neses primeiros anos en Madrid, tamén vai recibir encargos que demostran a súa gran capacidade de traballo e sobre todo, a súa determinación para acometer novos proxectos: o arquitecto Luís Blanco Soler encargáralle a realización dun mural para o Hotel Wellington.

133 Artífice da Escola de Vallecas xunto ao escultor Alberto e a pintora Maruja Mallo. Tras a guerra civil, Benjamín Palencia centrará o seu interese na paisaxe ata convertelo no protagonista absoluto da súa obra. A intensidade do cromatismo da súa pintura, o desenvolvemento de certo inxenuismo e sobre todo, a recreación dunha natureza humanizada, serán, segundo o historiador Valeriano Bozal, os trazos definitorios da súa obra.

En tres días realiza tres proxectos, que son aprobados. Termina o mural antes do nacemento da súa filla, pero a crítica do momento pon un acento de «desconfianza» cara ao seu traballo pola súa condición de artista muller. «¿Por qué, por qué esa coletilla?. Era humillante, ¿Por qué no podían decir “pinta como una mujer de talento”? No, el elogio máximo era “parece pintado por un hombre”»¹³⁴. Un mural a día de hoxe desgraciadamente desaparecido.

En 1959 recibe unha bolsa da Fundación Juan March que lle permite viaxar a Italia. Coñece Pisa, Florencia, Roma e queda cegada pola pintura do Renacemento especialmente pola figura de Andrea Mantegna. M^a Antonia será consciente, a partir de agora, do valor que o debuxo vai cumprir para articular o relato das súas obras e dunha pintura que irá adquirindo cada vez unha maior solidez.

A década dos sesenta supoñen o inicio da súa etapa de madurez como artista. Participa nun importante número de exposicións individuais e colectivas: Artistas Españoles Actuais do Centro Galego de Bos Aires, Retrato Español Actual no Círculo de Belas Artes, Exposición Nacional de Belas Artes, onde recibe o Premio do Concello de Oviedo, Caixa de Aforros de Oviedo, Ateneo Jovellanos de Gijón, Sala de Relacións Culturais de Madrid, Sala Velázquez de Vigo, Exposición de Pintura Contemporánea en Maison da Pensée Française en París, Homenaxe a Zabaleta Dirección Xeral de Belas Artes en Bilbao, Seis Pintores Españoles da Knoll Internacional de Berlín, Pintura Figurativa en España, Ateneo de Madrid... O crítico e historiador Jose M^a Moreno Galván, na súa obra *Introducción a la pintura española actual* (1960) na que pasa revista aos artistas de relevancia neses momento, vai incluíla.

M^a Antonia afonda nos sinais de identidade da súa iconografía: unha paisaxe no que a muller, a muller do mundo rural que tan ben coñece vai ser a protagonista absoluta dos seus cadros Serán campesiñas, vendedoras, lavandeiras, costureiras, panadeiras, castañeiras,... e vai concibilas como figuras estáticas, sólidas, plasmadas cun trazo grosso que delimita as formas e unha abundante materia realzando o volume. *Niña con muñeca* (1960), *Montañesas* (1960), *Vendedoras* (1961), *La frutera* (xaneiro, 1970) *Verduleras* (ca. 1960-62) son figuras frontais, cunha composición rudimentaria, que pinta absortas e ensimesmadas, soñando cun mundo de xeito evidente inalcanzable.

En *Dos campesinas* (1963) (Fig. 22) pinta unha nai e a súa filla, a maternidade como peza chave do mundo feminino, figuras frontais, rotundas e rudas, onde sorprende a mirada limpa, triste e abnegada desa mai campesiña: «pinto mujeres

134 Caruncho Amat, 1999, 38.

porque están siempre ahí ... quizás llenan el campo de Galicia porque los hombres se han ido a trabajar a las fábricas de Alemania o a otros sitios»¹³⁵.



Fig. 22. M.ª Antonia Dans. *Dos campesinas* (1963). Galería Arboreda. Ferrol.

Deses mesmos anos son cadros como *La vendedora de telas* (ca.1965) ou *El vendedor de grano*, onde as figuras protagonistas centran a composición, construídas a partir de liñas sinxelas e sinuosas. *La costurera* (ca. 1965) na que busca un equilibrio entre figura e obxectos, *Mujer de espaldas* (1968), *El encuentro* (1965), unha das obras máis interesantes desta etapa, onde estrutura a escena a partir dunhas masas de cor perfectamente delimitadas que dan solidez á obra. Nestes anos pintará tamén paisaxes dunha sobriedade enormemente expresiva e rotunda: *El prado del Santo* (1961), *Montañas gallegas* (1961), *Marina* (1964), *Paisaje* (1965), *Cataratas* (1965) dunha simplicidade construtiva estruturada a través de grosos empastes de materia, *Paisaje de Castilla* (ca. 1966), *Prados de Curtis* (1966), *Paisaje del Bierzo* (1969) onde a natureza aparece construída a partir da cor.

135 Debén, 1970.

Unha das cousas que, sen dúbida, máis sorprenden de M^a Antonia é a valentía que despregou ao longo de toda a súa traxectoria artística, para enfrontarse a diferentes técnicas e medios de expresión: gravado, debuxo, ilustración... Se a pintura foi a pedra angular da súa obra, a súa sinatura aparece tamén en bosquexos para téxtiles —deseños para a empresa de decoración Gastón e Daniela—, como ilustradora en periódicos e revistas —*Pueblo, ABC, Tiempos Nuevos*— en libros de literatura infantil e de difusión turística, como cartelista...

Unha impresionante actividade na que destaca especialmente, a súa faceta como ilustradora de libros infantís e xuvenís para editoriais de referencia nesos anos, como era Doncel e a súa colección La Ballena Alegre. *Ángel en España* de Jaime Ferrant (ed. Doncel, 1960), *La historia de Java* de Elisabeth Mulder (ed. Madrid, 1961), *La aventura de la serpiente emplumada* de Pierre Gamarra (ed. Doncel, 1962), *La isla de las tortugas* de Amado Gracia (ed. Doncel, 1964), *Perucho, el niño que aprendió a soñar* de Angel Lera de Isla (Editora Nacional, 1965), *El gato de los ojos color de oro* de Marta Osorio (ed. Doncel, 1965), *Ángel en Colombia* de Jaime Ferrant (ed. Doncel, 1967), *Pedro sin sombra* de Adelbert van Chama-sis, (ed. Susaeta, 1967), son algúns deses libros que aparecen repletos cos seus debuxos, sinxelos pero enormemente expresivos, dirixidos a un público disposto a soñar e identificar a estes personaxes cos seus heroes e heroínas. (Fig. 23).

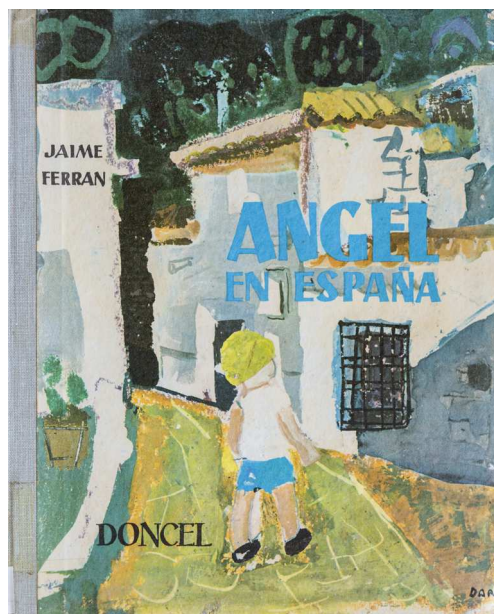


Fig. 23. M^a Antonia Dans. Ilustración para o libro *La isla de las tortugas* (1964).

O mundo infantil que xa recreara ilustrando contos como o asinado por Carmen Martín Gaité, *A Tata*, publicado no diario ABC en xullo de 1958. Nestas belas ilustracións, apréciase non só o gran sentido da cor que tiña M^a Antonia, senón a destreza e dominio do debuxo que emprega como elemento fundamental do relato.

Nos anos sesenta retomará tamén a súa faceta como muralista no Parador de Baiona e no altar maior da igrexa de San Martín de Meirás. Para a igrexa de Meirás, decorará o altar maior coa figura de San Martín, representándoo co seu rexistro iconográfico máis común, a cabalo e ofrecendo a súa capa a un peregrino.

Os setenta serán, como a década anterior, dunha enorme actividade expositiva, que iniciará na galería Biosca¹³⁶ no mes de abril de 1970. Será a súa primeira exposición individual nesta galería de referencia, onde mostrará obras como *Moneca* (ca. 1970) ou *Paisaje* (ca. 1965) e á que seguirán as realizadas en 1973, 1978, 1983 e 1987, un ano antes do seu falecemento. Ademais da sala Biosca, expoñerá en cidades como Santander, San Sebastián, Bilbao, Santiago de Compostela, Valencia, A Coruña, Vigo, Ferrol e nas galerías Woodstok de Londres.

Seu léxico está xa definido, as súas paisaxes, as súas escenas portuarias, as súas mulleres teñen uns sinais de identidade absolutamente persoais. O seu aparente inxenuismo, a súa mirada *naif* é só unha forma elaborada e depurada de ver a realidade, que lle dá liberdade para achegarse ao mundo que lle interesa e que sempre lle interesou, o que a enriquece.

«Mi pintura es una forma de ver lo que me rodea, de la forma más exacta posible, aunque por otro lado no tiene nada de realista. Creo que el mundo son estas visiones simplificadas que tengo a mi alrededor, porque para mí la pintura es una forma de adaptar nuestro mundo interior al espectáculo exterior, por lo tanto es ingenua en tanto en cuanto está hecha con total sinceridad»¹³⁷.

«Pinto lo que veo, lo que he visto desde niña. Todo lo que pinto me sirve para contar de una manera más real lo que siento cuando veo esos campos, esas mujeres y esas flores. Ese es el secreto de mi pintura:

136 Aurelio Biosca (Terrasa, 1908-Madrid, 1995) foi un galerista español vinculado á Academia Breve de Crítica de Arte. Iníciase como pintor en Cataluña e como marchante de arte en Barcelona durante a década de 1930. Posteriormente inaugurou a súa propia galería en Madrid, que funcionou entre 1940 e 1990. Sentou, sen propoñerllo, un exemplo no mundo da arte español da posguerra. Cunha actitude de divulgación da arte e os artistas do seu tempo, pola súa galería pasaron moitos dos creadores que se converterían en grandes figuras da arte actual. Foi o primeiro en expoñer obras do grupo El Paso ou a Escola de Madrid, e tivo o acerto de contratar nos seus comezos a profesionais de tanto prestixio como Juana Mordó, que traballou con el ata 1963.

137 Caruncho Amat, 19949: 46.

aunque no vea el paisaje físicamente, siempre lo tengo delante de mis ojos. Al contrario de otros que usan la imaginación, yo no sé pintar sin referencias al mundo real»¹³⁸.

En *Madre e hija* (1970), *La frutera* (1970), *Mujer con quesos* (1973), *Mujer con manzanas* (1974), *En el umbral* (1975), *Niña en la lluvia* (1975), *Vendedora de telas* (1975), *Mujer con paraguas* (1976), *Mujer pensando* (1977), *La rosquillera* (ca. 1978) (Fig. 24)) non hai mistificación, son mulleres que esperan pouco ou nada, que a pintora lles deu vida a partir dunha cor que utiliza para estruturar e compor. Elas parecen perdidas, pensativas, ensimesmadas no seu mundo, o mesmo que durante séculos as relegou a un segundo plano. Non hai drama porque como ela mesma dicía, non hai rebeldía, quizais só o silencio da desigualdade.



Fig. 24. M.ª Antonia Dans. *La rosquillera* (ca. 1978). Colección Concello da Coruña.

Os anos oitenta coinciden en España co comezo dunha progresiva renovación cualitativa e cuantitativa das artes plásticas sen dúbida, como resposta á necesidade do cambio cultural que a sociedade española demandaba tras a implantación da democracia. Son anos de cambio, nos que a cultura e as artes plásticas convertíranse nun dos referentes de modernidade. En 1986 inaugúrase o Museo Nacional Raíña Sofía, primeiro elo na creación de novas infraestruturas museísticas que cambiarán o mundo da arte contemporánea en España.

138 Bustamante, 1974: 26.

Para M^a Antonia esta nova década de cambio, será máis relaxada canto á súa produción expositiva que inicia na galería León-Art de Stuttgart (1980) que seguirá en cidades como Santander e Vigo e na sala municipal do Quiosco Afonso da Coruña onde realiza unha ampla retrospectiva en 1984. Na galería Biosca poderá verse a súa derradeira exposición individual en 1987, un ano antes do seu falecemento.

As súas paisaxes e bodegóns, as súas campesiñas, pastoras, panadeiras, vendedoras...., as súas parellas bailando, as súas noivas... parecen agora moito máis fráxiles: *Vendedoras de telas* (1980), *Pareja* (1980), *Rapaza vestida de novia* (ca.1980), *La traperera* (1982), *Joven en el jardín* (1984), *Pareja* (1987), *Niña con paraguas* (1987), *Día de boda* (1987). O debuxo, a liña, faise máis patente, ten un maior protagonismo xa que lle serve para remarcar perfís, estruturar obxectos, mulleres, casas e paisaxes. Todo se volve máis sinxelo, pequeno, coma se o mundo e os seus protagonistas perdesen presenza e rotundidade.

M^a Antonia segue pintando pero tamén viaxa para coñecer o mundo que a rodea,

«En torno a los ochenta crucé el mundo de punta a punta hacia el reino de Sian. Fueron veinte días sudando bajo un cielo gris, entre pagodas, minaretes, selvas, Sirikit y tercermundismo, todo ello visto desde un hotel americano. Al regreso volví por Francia y otra vez recorrí el sur. Me acompañó una amiga periodista: Carmen Debén. Al año siguiente fui a Nueva York, estuve en Brasil y posteriormente en Inglaterra, pero, claro está me queda aún mucho por ver»¹³⁹.

Viaxes por diferentes países, coñecendo culturas que non obvian as súas estancias estivais en Curtis, en Galicia. Desde Madrid trasladábase coa súa amiga, M^a Victoria de la Fuente, compañeira de xeración a que anos antes coñecera no Café Gijón: «íbamos a Galicia, ella a La Coruña y yo a Vigo... en viajes que duraban dos o tres días, pues cuando nos apetecía nos parábamos a hacer apuntes y si hacía buen tiempo, comprábamos algo en un pueblo e improvisábamos la comida en el campo»¹⁴⁰. O campo, a paisaxe, as súas mulleres serán sempre os seus sinais de identidade.

Falece en Madrid en 1988, deixando tras de si unha enorme produción.

M^a Antonio Dans foi unha artista que triunfou, e unha muller dunha gran forza, segura de si mesma, que soubo construír un mundo propio, unha mirada de compromiso como muller e como artista. Deixounos unha obra que sempre fala

139 Caruncho Amat, 1999: 48.

140 Fuente, 2002: 15.

da súa cultura e as súas raíces. As súas paisaxes, os seus bodegóns, flores e debuxos pero sobre todo as mulleres dos seus cadros, tristes, solitarias, abnegadas non nos deixan indiferentes porque a súa mirada interroga a unha historia que durante séculos foi dura e hostil con elas. Afortunadamente, mulleres coma ela souberon velo dende a sensibilidade e o compromiso dunha muller.

A seguinte xeración vai estar composta por unha serie de artistas mulleres que nadas entre os anos trinta e os cincuenta, conseguiran visibilidade na década dos setenta. Como afirma Pilar Muñoz¹⁴¹, van a ser creadoras que situándose nun contexto social e cultural similar aínda que modificado polo novos tempos, manifestan xa unha sensibilidade e unha postura vital diferente ás das súas predecesoras. Van mostrar, en ocasións, críticas cara ao sistema político e social establecido e sobre todo unha maior conciencia da situación das mulleres, un feminismo ás veces intuitivo, no que se abren camiño novas ideas sobre a condición feminina. Moitas delas marcharán fóra, buscando como foi no caso de M^a Antonia Dans, das irmás Formoso ou de Bea Rey novas posibilidades de aprender e vivir experiencias. As súas linguaxes creativas terán xa novos códigos de expresión, conectados cunha modernidade que timidamente comezaba a vislumbrarse.

Nesta seguinte xeración de artistas coruñesas nadas xa a partir dos anos trinta encádrase a pintora **FINA MANTIÑÁN** (A Coruña, 1932) unha muller rebelde, unha creadora solitaria e tamén, desgraciadamente, unha artista silenciada.

Fina Mantiñán mostra desde a súa infancia unha clara vocación por pintar e debuxar, é unha nena inquieta como ela mesma se define: «... pasaba la vida dibujando con tizas en la calle y era alegre, estaba llena de iniciativas»¹⁴². Ese interese por desenvolver a súa vocación, mesmo fronte á oposición familiar que naqueles tempos vía «el arte tan sólo como un entretenimiento para una mujer, pero jamás como una profesión»¹⁴³, vai levala a matricularse practicamente ás agachadas na Escola de Artes e Oficios da Coruña, estudos que compatibilizou coa carreira de Comercio que finalmente abandonará.

Eses anos de aprendizaxe foron para ela, a pesar de todas as dificultades, moi positivos no persoal, unha época que recorda de «amistad pura y sincera entre

141 Muñoz López, 2014: 203.

142 Suárez Castaño, 1995.

143 Mallo, 1988.

todos, que aún seguimos manteniendo. Eso te compensa por lo otro»¹⁴⁴. Cos seus compañeiros de escola, entre os que se atopaban os pintores Mariano García Patiño, Alberto Datas, Emilio Celeiro, Manolo González ou Alfonso Gallego, conseguiron naqueles anos de posguerra, un local para poder traballar na Coruña, aínda que Fina, a única moza do grupo, tería que pelexar para ser tratada en igualdade de condicións que os seus amigos...

«Se trataba de un ático en la calle Juan Flórez, con muy buenas vistas, que pertenecía a la Falange... a la hora de facilitar material para trabajar se lo dieron a los hombres, y a mí la única mujer, me dejaron de lado... por ser mujer no tenías derecho prácticamente a nada y todo el mundo se creía que podía gobernarte. Pintar, ser artista, era una tontería, incluso para mi familia»¹⁴⁵.

No ano 1960 toma a decisión de marcharse a París, xa que ten a firme intención de aprender a pintar. Terá que loitar contra a oposición familiar que non entendía que unha moza fose vivir a unha cidade como París. Na capital francesa tampouco vai telo fácil, é unha emigrante que non coñece o idioma, e con escasos recursos económicos, polo que terá que traballar moi duramente: «me coloqué de *au pair* con una familia... pero pude por fin pintar, aunque durante los veinte años que me quedé llevé una vida durísima, teniendo que trabajar donde podía para mantenerme y poder ir a las clases y para mandarle dinero a mi madre»¹⁴⁶.

O primeiro ano, obterá o seu título de francés na Alianza Francesa. En 1963 ingresará na Escola de Arte de Montparnasse onde aprende debuxo e modelado e posteriormente na Escola Superior de Belas Artes como bolseira da Deputación Provincial da Coruña, entre 1967 e 1971¹⁴⁷. Esta bolsa permítelle un maior acougo vital.

«Estando en París, Mariano García Patiño me gestionó la beca de la Diputación y me dieron 12.000 pesetas para un año que le dejé a mi madre... Más tranquila pude intensificar mis estudios. Compré una pequeña moto y todos los días hacía 60 km., para ir por la mañana a Bellas Artes, luego trasladarme a mi trabajo y a las siete volver a la escuela... otra de dibujo publicitario y finalmente volví a Montparnasse, para seguir en la sección de escultura y grabado, me di cuenta entonces, que en

144 Suárez Castaño, 1995.

145 Mallo, 1988

146 Suárez Castaño, 1995.

147 Liaño Pedreira, 2011: 83.

la escultura me encontraba muy bien pero no la podía practicar porque sólo tenía una habitación y allí era imposible»¹⁴⁸.

En París, ademais de debuxar, vai aprender a pintar e manexar a cor. Esa aprendizaxe plasmarase en múltiples estudos de espidos masculinos e femininos que realiza na escola, ademais dunha serie de paisaxes urbanas da súa contorna máis próxima, «o París inédito do distrito 20, onde vivo»¹⁴⁹.

Tamén realizará as súas primeiras colaxes con fins publicitarios en 1965, unha técnica que retomará anos despois, xa instalada definitivamente na Coruña. Son composicións moi simples, de vocación abstracta, utilizando unha concisa gama de cores e materiais, pero cun inusitado atractivo visual (Fig. 25). A partir de agora a colaxe será para Fina Mantiñán un «espazo» ao que acudirá de maneira recorrente e onde mostrará unha singular, elegante e persoal maneira de entendelo.



Fig. 25. Fina Mantiñán. *La A* (1965). Colección particular.

Na capital francesa comeza a expoñer en diferentes mostras colectivas: XII Salón de Boulogne Bilancourt (1966), Escola de Montparnasse (1967) e Academia Europea das Artes (1968), obtendo premios como o segundo *Accésit da Cidade*

148 Mallo, 1988.

149 Pérez Montes, 1970.

de París (1966) e a Primeira e Segunda Mención Honorífica da Cidade de París (1966, 1968). En setembro de 1968, durante as súas vacacións na súa cidade natal, realiza a súa primeira exposición individual na Asociación de Artistas da Coruña. Expoñerá un total de 37 obras, entre óleos e gravados, incluíndo unha serie de espidos masculinos e femininos que serán destacados pola prensa do momento¹⁵⁰.

Seguirá expoñendo en diferentes mostras colectivas en Galicia: Bolseiros Deputación Provincial da Coruña (1969), Caixa de Aforros de Vigo (1971) e a Galería Adro na Coruña. En París traballa e participa tamén, en diferentes colectivas: Escola Superior de Belas Artes de París, Instituto Cervantes, Galería Heurouet (1974), Centro Cultural de Chaillot (1979), Embaixada Española...

Son anos nos que a súa obra se irá afastando do figurativo, buscando un maior protagonismo da xeometría e incorporando nos seus cadros elementos como madeiras, listóns ou rodas que parecen xurdido dun mecano. Elementos que converxen, crúzanse e crean ritmos, xurdindo entre os espazos que deixan libres figuras humanas esvaecidas, brazos e rostros de grandes ollos angustiados. Esa idea de diluír e romper estruturas para deixalas espidas e á vista contemplando as súas reviravoltas, moi probablemente simbolice « a gran preocupación da pintora por dar testemuño da complexa vida da época que lle tocou vivir»¹⁵¹.

En 1980 regresa definitivamente a Galicia. Motivos persoais fan que tome esta difícil decisión: «mi madre estaba muy enferma y mi familia insistió en que tenía que ser yo la que la cuidase"... dejando un país que le aportó no sólo conocimientos, sino sobre todo autoestima..." [Francia me dió] respeto y aceptación, dos cosas que aquí no se me han concedido nunca. Allí los profesores se vuelcan contigo si muestras interés, tengas dinero o no, seas francesa o no. Y te premian y te estimulan... Son gente coherente y formal, con un sistema de trabajo muy duro y muy serio...No son envidiosos».

Foi unha decisión que indudablemente vai marcar a súa posterior traxectoria profesional. Chega a unha cidade pequena dun país moi diferente, que acaba de saír dunha longa ditadura, cunha incipiente democracia e cunha «normalización» cultural que aínda tardaría anos en chegar.

150 Alcántara, 1968.

151 «Inauguración de la muestra de Brea y Mantiñán», *Faro de Vigo*, 3-10-1971.

Fina opta finalmente por canalizar o seu talento e os seus coñecementos cara á pedagogía, cara á formación doutros artistas dando clases no taller que abrirá na Coruña. Nos seus alumnos verterá todo a súa aprendizaxe,

«Empezó a venir una amiga y después vino más gente. De hecho quise hacer algo así como una Escola Galega. Aquí nunca hubo un estudio en el que se impartieran las técnicas de alguien. Todo el mundo tiene miedo que los demás aprendan su forma de hacer las cosas... [yo] al contrario. Es hermosísimo formar a otros artistas y así me planteo yo mis clases, sí se pueden llamar así. Yo enseñé técnicas y pautas. Después siguen a su aire»¹⁵².

E aínda que seguirá desenvolvendo a súa faceta como creadora e participando en diferentes mostras individuais e colectivas, o seu traballo non alcanzará a posicionarse moito máis alá do contexto local, no que mesmo lle resulta difícil atopar un espazo.

«Disfruto viviendo aquí, pero en cuanto a iniciativas de trabajo, cuando todo lo que recibes es un no detrás de otro, te das cuenta que de que no puedes estar siempre peleándote y luchando contra una pared. En eso esta ciudad es muy negativa»¹⁵³.

A súa primeira exposición logo da súa volta a Galicia en 1980, realízase na coruñesa galería Adro, incluíndo 26 óleos e 70 gravados. Nunha entrevista recollida no xornal *El Ideal Gallego* a súa pintura defínese como «forte e dramática, equilibrada en composición e cor», sendo a propia Fina quen fala moi claramente dos seus intereses: «o abstracto para min é a controversia da vida e sívome do abstracto para manifestar as miñas inquietudes sociais e ata políticas»¹⁵⁴.

É evidente que esta falando do quere expresar co seu traballo plantexado como un armazón de planos, de construcións xeométricas, de disociación de obxectos situados no espazo, que de forma reiterada aparecen nos seus debuxos, nos seus gravados ou nas súas pinturas que irán evolucionando ata converterse en auténticos baixo relevos, unha terceira dimensión na que sempre quixo traballar.

Un repaso a toda a produción de Fina Mantiñán, fala dunha creadora cunha gran capacidade para utilizar diferentes medios, cun oficio sólido que se percibe ata no máis pequeno bosquejo ou debuxo. Todo é simbólico, pero ao mesmo tempo

152 Suárez Castaño, 1995.

153 Suárez Castaño, 1995.

154 Llorente, 1980.

dunha fácil lectura, a dunha artista que creou en solitario, só coa forza de crer en si mesma a pesar de todo e fronte a todo.

Segue participando en diferentes mostras colectivas como a 1.^a Exposición de Artistas Mujeres, organizada polo colectivo feminista Alecrín (Vigo, xuño 1987), *Arte inexistente. Artistas galegas do século XX*, no Auditorio de Galicia, Galicia Terra Única, en Vigo e Ferrol; VII Concurso Máximo Ramos e IV Concurso Debuxo Artístico J. Pérez Villamil, en Ferrol.

En 1998 realiza xunto cos seus alumnos José Luis Barral e Marisa Candal unha exposición na sala Almirante de Ferrol. A súa colaxes, que xa foran expostos na Asociación de Artistas da Coruña en 1981 teñen de novo protagonismo, deformando a realidade e chegando a esa abstracción que para ela, é unha forma de entender o que sucede á súa ao redor. (Fig. 26).



Fig. 26. Fina Mantiñán. *Casa* (1982). Colección particular.

«El collage es una alegría, despierta mi emoción y me da ideas para realizar el resto de mis trabajos, ya sea pintura o trabajos en madera... es experimentación pura... Tiene encanto y poesía... lo que trato es de crear emociones distintas con las texturas, de romper la estructura partiendo de un papel blanco en suelo. Me parece muy espontáneo y me produce emoción porque es un misterio cuya solución te la van dando los propios materiales... Yo estoy siempre en el collage y de allí parto para el resto de mi obra. Es una vía de descubrimiento y también una manera de no dejar algo que te dé un poco de miedo dejar: el conoci-

miento del dibujo, los materiales y las texturas. No renunciar a ellos es también una forma de buscar el equilibrio»¹⁵⁵.

Toda a produción artística de Fina Mantiñán responde a alguén que adquiriu ao longo da súa traxectoria un sólido oficio que trasladou tanto ao debuxo, á «colaxe», como á pintura e á obra gráfica, evolucionando desde unha inicial figuración a unha obra marcada pola abstracción de claro sentido construtivo e repleta de simboloxía. Con todo, foi e é unha creadora totalmente descoñecida fora da súa cidade, da Coruña, sen apenas referencias bibliográficas máis aló das achegadas puntualmente por críticas e entrevistas de diferentes xornais.

No ano 2019 o Concello de A Coruña organizou unha ampla mostra retrospectiva sobre a súa obra na sala do Kiosco Alfonso. Foi un xusto recoñecemento o seu traballo, aínda pendente dun estudo moito mais pormenorizado.

Á mesma xeración que Fina Mantiñán pertencen **MARÍA FORMOSO PREGO** (A Coruña, 1932) e **CARMEN FORMOSO PREGO** (A Coruña, 1939), as irmáns Formoso, que van formarse tamén no estudio de Lolita Díaz Baliño e cuxa influencia e maxisterio será patente na primeira exposición que ambas realicen na Coruña, no ano 1955.

«Las hermanas Formoso irrumpen en el campo de la pintura en un intenso movimiento artístico femenino que desde hace años se viene registrando en La Coruña y del cual es alma y maestra Lolita Díaz Baliño. A los elogios que por sus cualidades de artista creadora merece Lolita Díaz Baliño hay que añadir los que se le deben por su labor de enseñanza tan fecunda que ha dado lugar a que en La Coruña haya hoy una serie de pintoras, que como estas hermanas Formoso cuentan con una formación artística y un gusto depurado que les abren un camino artístico lleno de promesas»¹⁵⁶.

No árido panorama artístico local de mediados dos anos cincuenta, estas dúas xoves pintoras producen interese na crítica dese momento.

155 Olarte, 1996.

156 «Acuarelas de Carmen y María de la Concepción Formoso», *La Voz de Galicia*. 11-12-1955.

«Ambas hermanas cultivan solamente la acuarela e interpretan campos, boscajes y flores de nuestra tierra: una y otra rehuyen los consabidos grises del paisajismo gallego y gustan en cambio de la naturaleza soleada y colorista.

Tienen un sentido juvenil y moderno de la acuarela y asombra gratamente la comprobación de que no obstante su juventud e inexperiencia frente al público son dueñas de un oficio que en determinados aspectos revela maestría. Y es que tanto María de la Concepción como Carmen han estado entregadas desde la niñez al arte, bajo la docta inspiración de Dolores Díaz Baliño.

...Hay diferencias María de la Concepción cultiva la figura, en la que logra aciertos y Carmen, en cambio, al paisaje y las flores»¹⁵⁷.

«La sorpresa radica precisamente en que se trata de dos artistas noveles. Después, en que se trata de dos artistas de extremada juventud. Y definitivamente... una obra en la que fragancia y la frescura son el fruto primaveral de su arte.

Después de la sorpresa... un minucioso y bien orientado conocimiento del oficio, una exacta ponderación cromática y un equilibrio de formas.

Plástica moderna...»¹⁵⁸.

Ambas continuarán a su formación autodidacta con viaxes e estancias en París e Londres, desenvolvendo no caso de **CARMEN FORMOSO** unha traxectoria que lle levou a expoñer en Vigo, A Coruña, León, Bilbao, Zaragoza, Madrid, Barcelona, Alacante ou Málaga. Participa na súa cidade natal na conmemorativa do vinte e cinco aniversario da creación da Asociación de Artistas da Coruña en 1960. Foi galardoada co premio Francisco Alcanzará do Círculo de Belas Artes de Madrid.

A súa pintura centrouse, como no caso da súa irmán, fundamentalmente na paisaxe, dándolle moito valor a cor e as formas nas que hai unha certa vocación abstracta.

MARÍA FORMOSO (Fig. 27) casada co pianista Rafael Sebastián desenvolverá toda a súa traxectoria artística e vital en Madrid, aínda que manterá contacto con Galicia. Tras os seus anos de formación con Lolita Díaz Baliño, viaxará a

157 Bugallal, 1955.

158 Mon, 1955.

Madrid, Londres e París. Participa igualmente na exposición de artistas mulleres conmemorativa do vinte e cinco aniversario da creación da Asociación de Artistas da Coruña en 1960. Durante eses anos, expoñerá en distintas galerías e salas en Madrid: sala Atril (1964) Editora Nacional(1966), Galería El Bosco (1968). En 1966 realiza a súa primeira exposición individual en Galicia, en Vigo. En 1981, farao na Coruña na galería Adro.



Fig. 27. María Formoso. Arquivo documental RAGBA.

A crítica do momento valora o seu traballo, pero sen esquecer o aderezo galante e sexista «Y con todo ese potente impulso creador, de mujer fuerte, que caracteriza desde sus orígenes la pintura de María Formoso concediéndole un importante lugar en la teoría figurativa de nuestra pintura joven»¹⁵⁹.

«...La crítica la ha elogiado sin reservas. *Madrid, ABC, Informaciones, Pueblo, Ya*, la consideran una gran pintora. Leemos en uno de estos periódicos “Tiene algo más que un oficio, tiene una cosa de autentica maravilla: vocación única, indiscutible... Mucho nos agrada este triunfo de la joven pintora. Bien es cierto que mirando su rostro —con un agradable y suave paracido a Ava Gardner— uno comprende el triunfo. Pero María Formoso se lo merece, no sólo por eso, por guapa, sino por lo otro: por su arte, por su talento»¹⁶⁰.

159 Castro Arines, 1968.

160 *La Noche*, 17-11-1967.

Nunha entrevista realizada neses mesmo anos, María Formoso mostra xa unha gran firmeza de carácter ante a eterna cuestión da creación feminina. Igualmente hai unha seguridade en si mesma e no seu traballo que dista das artistas de anteriores xeracións,

«—P. Proliferan en certa medida, las mujeres en el arte pictórico. ¿Por qué, a tu juicio?

—R. La aparición de la mujer en la pintura actual es debido a su incorporación total en la vida. La mujer de nuestro tiempo no quiere ser un párasito y si es constante se le abren las puertas en todo lo que se propaga.

—P. ¿Has dicho en todo lo que se proponga? ¿Está realmente la mujer preparada para cualquier empresa?

—R. La mujer joven, absolutamente sí. Ciertamente que se necesita sacrificio, lucha y trabajo; y cierto que quizá algunas mujeres no están dispuestas a ello y prefieren la comodidad del hogar.

—P. ¿Te agrada la vida artística?

—R. Es la más dura y la más bella.

—P. Su dureza, ¿en que consiste?

—R. En que exige olvidar y dejar a un lado el camino fácil: pide el luchar sin descanso.

—P. ¿Hasta que punto hay que llegar?

—R. Creo que este es el camino y lo importante es caminar sin temer que intenten derribar a uno.

—P. ¿Porque ha de hacerlo?

—R. Por envidia; y la envidia es nuestro vicio nacional.

—P. ¿Te han llegado goteras de esa clase?

—R. Desde luego

—P. ¿A que crees es debido?

—R. A que destaqué un poco, lo cual no se le perdona a una; por decir a lo mejor algo que no es tan corriente.

—P. Y tú, María, ¿porque crees que eres buena pintora? ¿Quién te lo ha dicho?

—R. Los críticos y la gente entendida también; los pintores, tanto abstractos como figurativos, entre ellos tan grandes como Vázquez Díaz que siente una especial admiración por mi obra, Castro Arines, Prieto Nespereira.

—P. Todo eso ¿te convence de que debes seguir adelante?

—R. Pienso que me da un ánimo enorme para seguir pintando cada vez más y ser siempre sincera con mi pintura»¹⁶¹.

A pintura de María Formoso centrouse fundamentalmente na paisaxe, cunha linguaxe na que é patente influencia do expresionismo e o fauvismo, cun cromatismo forte e intenso e unha pincelada densa cargada de materia. É unha artista que tivo presenza no panorama da plástica dos anos setenta e da que afortunadamente, hai obra en coleccións corporativas e públicas de arte en Galicia.

No mes de abril do ano 2019 foi inaugurado en Sobrado dos Monxes, vila próxima á Coruña o museo dedicado á obra de **BEATRIZ REY GÓMEZ** (A Coruña, 1939) unha iniciativa singular que recoñecía o seu importe traballo e achega á plástica contemporánea. Era o primeiro museo dedicado a un artista muller viva en Galicia, con todo o que iso significaba de posta en valor da súa obra. Desgraciadamente este museo pechou ao pouco tempo da súa inauguración, sen que haxa ningunha noticia da súa reapertura e do seu futuro. A relación das mulleres coas artes plásticas, segue sendo a pesar de todo o conseguido neste século XXI, aínda un camiño de gran complexidade...(Fig. 28).



Fig. 28. Bea Rey.

161 Vara, 1965.

Bea Rey nace no seo dunha familia da alta burguesía coruñesa. Seu pai, José Rey Romero, empresario e home de gran cultura, foi un dos primeiros socios de Isaac Díaz Pardo na creación das fábricas de cerámicas de O Castro e Sargadelos. Nos faladoiros que se desenvolvían na casa dos Díaz Pardo e máis tarde nas fábricas de cerámicas de O Castro, Bea Rey coñecerá a moitos dos protagonistas da escena artística galega contemporánea como Luis Seoane, Rafael Dieste, Laxeiro, Arturo Souto, Eduardo Blanco Amor, Colmeiro e Ben-Cho-Sey. Toma contacto con non só coa súa cultura deses anos se non tamén co que significou a emigración e o exilio. A influencia da pintura de Luis Seoane será moi patente na produción plástica das súas primeiras etapas.

En 1963 inicia a súa formación na Escola de Belas Artes de San Fernando. En 1966 obtén unha Bolsa de paisaxe na Residencia de Artistas en Segovia, ademais de realizar os cursos de Mural na cátedra de Villaseñor (Facultade de Belas Artes de San Fernando). Finaliza os seus estudos académicos en 1968, graduándose en Artes Aplicadas e pedagogía do debuxo. En 1967 intégrase na Estampa Popular Galega¹⁶², un grupo liderado por Raimundo Patiño de claro compoñente político co que realiza varias exposicións en Galicia e dúas en Montevideo en 1967 e 1970. En 1968 expón por primeira vez en Sala Quijote de Madrid (no catálogo incluíase un texto de Isaac Díaz Pardo) un conxunto de debuxos e gravados que mereceron moi boas críticas.

«En estos momentos se está celebrando en Madrid la exposición cuyas obras tienen el máximo interés. Estas son las que Beatriz Rey expone en la galería Quijote.

La citada pintora que nació en un ayer muy reciente, en La Coruña, cursó sus estudios en la Escuela Superior de Pintura de San Fernando. ¿Qué enseñanzas adquirió en la misma? Diríamos que las que le facultaron, y de forma magistral, ciertamente, para crear una obra de dibujo en la que

162 A *Estampa Popular Galega* (EPG) foi un grupo de artistas gravadores galegos antifranquistas activo entre 1968 e 1970. Os seus principais organizadores foron Reimundo Patiño, Xavier Pousa e Elvira Martínez, colaborando tamén habitualmente Xaime Quessada e Enrique Ortiz. Entre os máis de vinte artistas que participaron nas súas exposicións estiveron Bea Rey, Tino Grandío, Laxeiro, Rivas Briones e Xulio Maside. A obra de EPG foi fundamentalmente de compromiso político, e buscaba democratizar a arte e establecer novos vínculos artísticos e políticos co pobo galego. Expuxeron en espazos non convencionais como bares e tabernas, denunciaron a situación de represión do réxime. O grupo finalizou a súa actividade en Galicia debido ao encarceramento de varios dos seus membros en 1969. Un ano despois en 1970 cesou a súa actividade tras dúas exposicións en Montevideo promovidas por Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane.

aparecen actualizadas las composiciones clásicas con unas que responden a la plástica más actual»¹⁶³.

A súa primeira produción coincide cunha serie de traballos que realiza entre 1971 e 1975, nos que amosa un carácter construtivista, un gran sentido do ritmo compositivo e un acusado cromatismo que que van relacionala co Pop-Art. (Fig. 29) Ilustra o *Catón Gallego* (Ed. do Castro) e realiza diferentes exposicións individuais nas galerías Edaf (1970) e Heller (1973) de Madrid e na galería Matisse, (1974) de Barcelona. Participa na II Bienal de Blanco e Negro (1972) na Mostra de Pintura Independente Galega (Vigo, 1973) e na Bienal de Pintura Contemporánea de Barcelona (1975).



Fig. 29. Bea Rey. *Torsos II* (1973). Museo Bea Rey. Sobrado dos Monxes.

Da súa exposición na galería Heller, comenta o entón prestixioso crítico Raúl Charri.

163 Barberán, 1968.

«Beatriz Rey es una joven pintora que ha evolucionado desde las técnicas propias de una figuración tradicional hacia los planteamientos de un realismo esencial basado en cierta medida en hallazgos propios de la transición figurativa y en una organización de imágenes típica del pop-art.

La trayectoria de su pintura parte de una formación puramente tradicional que le ha permitido un dominio de la composición y de los elementos fundamentales de la disposición cromática realmente notable; desde estos supuestos, todo tipo de experimentación que esta artista emprende, va definido por el acercamiento a unos postulados de plenitud y de realidad y al mismo tiempo por las posibilidades de llevar a cabo amplias tareas exploradoras dentro de las nuevas modalidades.

... La pintura de Beatriz Rey es una obra mayor, interesante, rica y viva, susceptible de aportar una nueva visión y un nuevo impulso a nuestro realismo no figurativos, capaz de imponer un nuevo concepto en orden a la idea tradicional de la pintura contemporánea»¹⁶⁴.

Entre 1976 e 1980 coincidiendo co inicio dos anos da Transición e a súa vinculación co grupo *Sisga*, un dos colectivos artísticos que marcaron a plástica coruñesa neses anos¹⁶⁵, a súa obra vai evolucionar da abstracción anterior cara a unha figuración de carácter surreal, con composicións barrocas con elementos expresionistas e simbólicos. É unha obra onde o home aparece como un ente orgánico, unha máquina na que anatomía interna e externa xustaponse, creando un mundo inquietante de vísceras e órganos vitais que coexisten con torsos desgarrados e personaxes amputados¹⁶⁶.

Segue expoñendo en Madrid (galería Órganos, 1977) e na Coruña en espazos que marcaban a modernidade cultural nese momento como foron a librería Lume (1976) ou a galería Giannini (1977).

Os anos 80 serán fundamentais no pleno desenvolvemento da súa linguaxe e a afirmación da súa traxectoria profesional. Entre 1980 e 1987 Bea Rey ten xa un estilo totalmente persoal no contexto neofigurativo, ao centrarse case exclusivamente na

164 Chávarri, 1973.

165 O grupo *Sisga* nace na Coruña en 1973 da man dun colectivo de artistas que buscaban conectar coas novas linguaxes creativas que estaban a marcar a contemporaneidade, buscando, ao mesmo tempo, unha arte social e comprometida. Algúns dos seus membros foron Gonzalo Viana, Xosé Espona, Tino Rodríguez, Mon Vasco, Fernando García Varela; a súa figura principal Klaus Stiemmerling, Bea Rey, Xaime Cabanas, Tino Rodríguez e Federico Barranco.

166 Garrido, 1994: 114.

representación dual de torsos humanos, homes e mulleres identificados insinuada-mente que seica sexan o máis coñecido do seu traballo. (Fig. 30).



Fig. 30a. Bea Rey. *Adán* (1984).
Museo Bea Rey. Sobrado dos Monxes.



Fig. 30b. Bea Rey. *Eva*. (1984)
Museo Bea Rey. Sobrado dos Monxes.

Seguirá expoñendo en mostras individuais e colectivas, nas que vai comezar a revisar o papel das mulleres na plástica española do século XX: *Mujeres en el arte español 1900-1984* (1984) no Centro Cultural Conde Duque de Madrid ou as xeracións de posguerra que comezaba a ser necesario dar a coñecer e reivindicar como foi a mostra *Vanguardas e silencios* (Santiago de Compostela, 1988).

En 1988 realiza unha exposición itinerante *Homenaje al Greco* —Galería Sargadelos de Santiago de Compostela e Galería Pardo Bazán da Coruña— con cadros de rostros ascéticos, sublimes, cunha linguaxe complexa cuxa formulación técnica non acaba de encaixar na súa evolución estilística e prelude un cambio importante no seu traballo. A pesar de todo, a preocupación polo home e a sociedade segue presidindo a obra.

En 1989 funda, xunto a Lorenzo Ugarte, Jesusa Quirós, Lorenzo Mena e Carlota Costa, o *Grupo Porta do Sol*, ao que se unirán outros pintores e escultores cunha idea común: a preocupación pola creación contemporánea.

Na obra de Bea Rey, a partir dos anos 90, apréciase un novo interese polas texturas e materiais, cuxa presenza vertebra e dá sentido ás súas composicións. As figuras

humanas sométense a unha maior xeometría, buscando acentuar o valor autónomo da superficie pictórica coa incorporación do «colaxe». Obras nas que as figuras toman corpo nunha suma de elementos de refugallo —papeis, enreixados, cartóns— como un vivo crebacabezas de homes e figuras solitarias. Paulatinamente — a finais dos anos noventa — esta presenza material das súas obras ira desaparecendo ata dar de novo protagonízamo á cor e a liña.

Todo o traballo de de Bea Rey, sempre próximo ao xeometrismo, estivo marcado por unha fonda preocupación polos problemas do home na sociedade actual, ata tal punto que pode falarse sen ambaxes de arte comprometida ou dunha pintura social en varios momentos da súa traxectoria. Ela mesma falaba do seu traballo como dun medio para «plasmarse nos meus cadros ao home nos seus espazo vital, é dicir, cheo de preocupación social».

A primeira formación artística de **ELENA FERNÁNDEZ-GAGO** (A Coruña, 1940-2011) (Fig. 31) vai recibila do mesmo xeito que moitas destas artistas coruñesas nadas na posguerra: no taller de Lolita Díaz Baliño compartindo clases con M^a Antonia Dans, Gloria de Llano, Pilar Bugallal ou as irmás Formoso. Trasládase posteriormente a Madrid, estudando composición e colorido na Escola de Belas Artes de San Fernando, ao mesmo tempo que asiste ás clases do Círculo de Belas Artes.



Fig. 31. Elena Fernández-Gago.

As súas primeiras exposicións realizaas entre 1958 —Asociación de Artistas da Coruña— 1959 —Sala Foto Club de Vigo— e 1962, mostrando unhas paisaxes de vivas e vibrantes cores nas que emprega a técnica do gouache, con boas referencias críticas, nas que non se elude a comparación co traballo artístico masculino.

«...Contamos con una artista joven muy interesante con una intuición pictórica poco común. Que tiene un sentido moderno del arte, y que comprende toda la graciosa belleza escondida del arte de nuestro tiempo...Hasta ahora ha conseguido lo más importante:originalidad, gracia y ritmo»¹⁶⁷.

«... No hay altibajos ni alteraciones en su pintura expuesta. Es una colección homogénea y llena de un imprevisto vigor, más viril que femenino en lo técnico, con esa resolución en el trazado grueso y enérgico de los perfiles, en la bizarra manera de resolver los follajes, en la valiente aplicación de los colores enteros que semejan acercarse a la estridencia y sin embargo, se combinan en cautivadores matices»¹⁶⁸.

«... Estamos en presencia de una gran personalidad artística, perfectamente diferenciada, autónoma, individual “per se” sin contagios. Una personalidad dotada de una genuina fuerza descriptiva, extrañamente fuerte y vigorosa para una mujer ...»¹⁶⁹.

A partir de 1972, vai expoñer fóra de España, en cidades como Munich, Bruxelas, Xenebra, París, Nova York ou Bos Aires, obtendo un gran recoñecemento de crítica e público.

O traballo de Elena Gago evolucionará desde os seus comezos cara a unha pintura figurativa e intimista, onde a exaltación dos rincóns cotiáns da xeografía humana converterase no fío condutor de toda a súa obra. Do mesmo xeito que María Corredoyra, Elena Fernández-Gago atopa a súa inspiración neses espazos de intimidade, que tamén serán o seu aceno de identidade.

Profundar non circundante, crear paisaxes interiores onde o tempo parece detido. Neste sentido os seus temas, centrados en obxectos e espazos cotiáns —sofás, camas, xanelas, salóns, portas...— serán as referencias dunha pintura que vai construír en pequenos toques de cor case puntillistas, traballados nas súas texturas, matizados en cálidas entoacións e gradacións tonais.

167 Mon, 1958.

168 Bugallal, 1958.

169 Barbeito, 1958.

Nas súas composicións, utiliza case sempre puntos de vista próximos, de vocación fotográfica, con picados e contrapicados, xogos de luces e sombras, que reitera buscando esas atmosferas luminosas que envolven os obxectos que retrata, tan características de toda a súa obra. (Fig. 32).

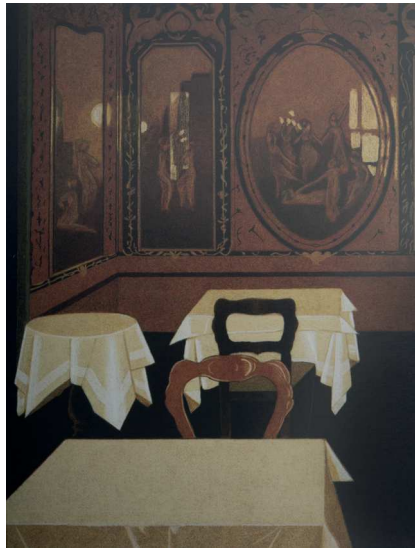


Fig. 32. Elena Fernández-Gago. *Café veneciano* (1980). Colección particular

O crítico catalán Daniel Giralt-Miracle, define esta maneira de compoñer tan característica de Elena Gago.

«Es un arte de recintos cerrados, silencioso, tranquilo, que huye de cualquier bullicio mental o ambiental para entregarse en una querenciosa intimidad que se dirige a lo más inmediato y próximo. Y lo hace con una nueva visión de los encuadres y las perspectivas, de los ángulos y los enfoques. Es la suya una óptica cinematográfica dedicada a acotar todo aquello que la envuelve, el medio ambiente en el que vive, en el que medita. Delectación constante en las cosas ya sean objeto de consumo o poéticos floreros, ventanas o puertas, arquitecturas regionalistas o ambientes del “art-nouveau”. Pero siempre la misma depuración ascética, el mismo trasfondo poético, la misma dicción esquemática y el mismo magicismo, más lírico que anímico»¹⁷⁰.

170 Fernández Gago. *Colección de Artistas Contemporáneos*. Galería Kandinsky, 1981.

Na súa pintura Elena Gago poetiza, non sen certo halo melancólico, as paisaxes da nosa xeografía máis próxima e cotiá. Nada mellor que as súas propias palabras.

«Una vez encontrado mi estilo y mi forma no pretendo investigar más lejos» (Elena Fernández-Gago).

«Como pintora no me interesa la persona, me atrae más su ausencia. La anécdota por otra parte, es algo muy alejado de mi concepción de la pintura» (Elena Fernández-Gago).

MARUXA LLAMAS (Carmen Rosina Llamas Fole, A Coruña 1941-1977), (Fig. 33) non tivo tempo para desenvolver unha prometedora e singular traxectoria creativa. Cunha moi boa formación técnica e académica, a súa pintura conectaba coa modernidade que nos anos sesenta constituía o Pop-art, do mesmo xeito que con certas chiscadelas dun feminismo que comezaba a ter ecos na creación contemporánea. O seu temperán falecemento truncou un espírito inquieto, do que desgraciadamente apenas hai testemuños máis alá das críticas escritas en xornais ou catálogos. Nin rastro en ningún manual, enciclopedia ou libro de arte. Tampouco a obra de Maruxa Llamas está presente en ningunha colección ou museo. Do mesmo xeito que outras artistas mulleres, ela é unha grande ignorada da historia.



Fig. 33. Maruxa Llamas.

Maruxa Llamas comeza a pintar aos once anos recibindo clases de debuxo de Lolita Díaz Baliño (Fig. 34) ao mesmo tempo que asiste a clases de pintura na Escola de Artes e Oficios, becada pola Deputación coruñesa (durante os cursos 1953-54 ao 1959-60), bolsas que segue recibindo cando marcha a estudar á Escola de Belas Artes de San Fernando en Madrid (1960-61 a 1962-63). Para o curso 1963-64 obtén a bolsa de pintura Soutomaior para seguir estudando na mesma escola madrileña.



Fig. 34. Maruxa Llamas. *Lolita Díaz Baliño*. Colección particular

Desde os seus primeiros anos demostra unhas condicións excepcionais para o debuxo recibindo varios premios infantís na Coruña e Madrid. Ao rematar os seus estudos exercerá como profesora de debuxo no Instituto Salvador de Madariaga da Coruña.

As súas primeiras exposicións realízaas nos anos sesenta na súa cidade natal. En 1964 na Sala da Terraza onde expón durante moi poucos días (25 de setembro ao 8 de outubro) un total de vinte e cinco obras. Dous anos máis tarde farao na sala da Asociación de Artistas.

En 1971 participa nunha mostra colectiva xunto coa tamén pintora coruñesa Elvira Blanco e dous artistas cataláns, Tomeu Ventayol e Daniel Codorniu. Primeiro expoñerán no Museo Arqueolóxico de Ourense e posteriormente na sala da Caixa de Aforros de Vigo. As obras de Maruxa están na liña da «colaxe» nas que explora a terceira dimensión.

No diario lucense *El Progreso* coméntase unha mostra que de xeito evidente resultou sorpresiva e na que obra de Maruxa nin é entendida, nin valorada,

«Cuatro son los expositores, dos chicas y dos chicos, todos profesores de dibujo en diversos institutos. Los chicos mallorquines; las chicas gallegas...

La Exposición de pintura abstracta está repartida en tres salas del Museo Provincial. Unas cuarenta obras y cuatro expositores. En el próximo mes de mayo estas obras serán ofrecidas al público en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Vigo.

Con los dibujos y pinturas abstractas, los desconcertantes cuadros tri-dimensionales o “cuadros objetos” de Maruxa Llamas. Este alude a la guerra del “Viet” [Vietnam] y aquel otro a la píldora. Algo muy propio para irritar al habitual público de las Exposiciones. Pero el público debe pensar que pasa algo muy parecido con las canciones de nuestros días. Casi, casi, lo más que se puede decir es que gustan o no gustan... Pero lo cierto es que la pintura llamada abstracta, por fin, fue admitida en sociedad»¹⁷¹.

Más interesante resulta, a opinión que, con motivo de inauguración de exposición en Vigo, escribe el crítico Francisco de Pablos en el diario *Faro de Vigo*.

«La muestra realizada en la sala de Arte de la Caja de Ahorros por los pintores Elvira Blanco, Maruxa Llamas, Ventayol y Codorniu, dos jóvenes gallegas y dos artistas del mundo catalán, ha roto un mucho la uniformidad tradicional de nuestros habituales modos de expresión, esos modos más o menos formalistas que han terminado por condicionar la sensibilidad colectiva, de manera que cualquier expresión más avanzada, lo que en definitiva está pasando o está ya superado, nos parece extraño y de lugar a que el público habitual asistente a las salas viguesas se escandalice y manifieste sinceramente ese escándalo con impresiones y juicios rápidos, recogidos en el álbum que al efecto se ha ofrecido en la sala y que es digno de todo un estudio social-psicológico.

...Y llegamos a la aportación de Maruxa Llamas, artista que se expresa en el cuadro-objeto para el que sirven los elementos menos imaginables, desperdicios metálicos, de tejidos, cartones, superficies brillantes. Hay mucho de geometría en el espacio de concepción pseudo-onírica en estas “cosas” que han de encontrar un capítulo y por ende, una denominación propia en el mundo del arte. Maruxa cromatiza estos objetos aparentemente inanimados con colores vibrantes, en los que rojos y

171 Neumandro, 1971.

amarillos, tiene preponderancia. Es permisible esta sofisticación de las expresiones tradicionales. Es aplaudible, inclusive, cualquier intento de ruptura con lo demasiado uniforme, utilizado y secular. Quizás ocurre que la sorpresa es tan formidable, que inicialmente nos irrite la obra de Maruxa Llamas, si es que no nos deja perplejos. Pero hay que considerarla con la predisposición mínima de aceptación de lo insólito que requiere para saber que tras estas extrañas criaturas plásticas corpóreas, existe toda una seria conjunción de saberes que van desde la escultura a la pintura, pasando por las artes plásticas.

Hemos visto la exposición experimento más interesante, sorprendente y por ende, instructivo que hasta ahora se haya presentado nunca en Vigo. Bienvenida sea esta sorpresa»¹⁷².

En 1972 expón na sala da Terraza na Coruña, sorprendendo cunha obra de claro influxo do Pop-art, pero máis próxima ao pop inglés e a Bacon (Fig. 35). Unha pintura de cores fortes, planos e moi contrastados. Deste mesmos anos son tamén obras que tematicamente, pero sobre todo ideoloxicamente, son paralelas ás propostas feministas americanas dese momento, cunha gran carga sexual nas súas formulacións que traslada a uns cadros nos que representa maioritariamente figuras femininas (Fig. 36).



Fig. 35. Maruxa Llamas. *S/T* (1971).
Colección particular.

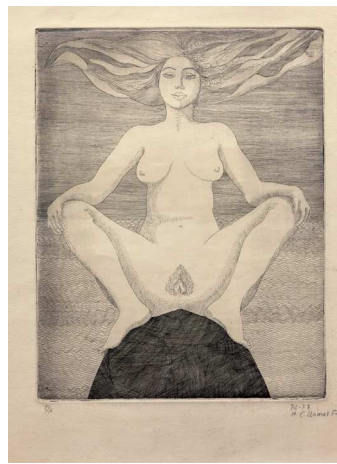


Fig. 36. Maruxa Llamas. *S/T* (1972-73).
Colección particular.

172 Pablos, 1971.

Falece en 1977 na Coruña. A súa obra —un total de 19 cadros entre gouaches e acuarelas— vai ser incluída na exposición *Homenaje a pintores coruñeses* que en 1983 organizou a Deputación da Coruña. De grande interese pola información que aporta sobre esta pintora, son os textos dos críticos Miguel González Garcés e Laureano Álvarez incluídos no catálogo da mesma. O primeiro, asinado por González Garcés, reflexionaba así sobre o seu traballo:

«Es el suyo uno de los más originales, curiosos y excelentes intentos que tuvo nunca un artista gallego para ponerse al día en las corrientes artísticas vigentes en el momento en que producía su obra y que coincidían, además, con las propias inquietudes individuales. Y pocas veces, por otra parte, ha tenido la pintura gallega la fuerza y la audacia que se reflejaron en los cuadros de esta jovencísima y tímida pintora.

La conocí en una exposición suya en “La Terraza” en 1972. No había posibilidad de creerla autora de aquellos cuadros tan grandes y osados.

Partió de posibles coincidencias con Pollock, pero protó asimiló —caso excepcional en España— el Pop-art. Captado de modo personal. Color fuerte y puro, gama cálida, contrastes violentos, grandes planos... Ecos de Rausenberg y Lichtenstein, pero mayor cercanía a Weselman. En el año 1972, en La Coruña, fenómeno casi inexplicable. Esto mismo comenté en un artículo publicado en “La Voz de Galicia” el 15 de octubre de 1972, con motivo de su exposición. Hablaba ya en él de sus coincidencias con Weselman. Pocos o nadie, conocían en La Coruña la obra de Weselman.

La valentía de María Carmen Llamas se mostraba en el exarcebado sensualismo del color. Pero también en la expresión de la sexualidad. En este sentido estaba próxima a Pierre-Ives Tremois, en su atrevida representación de la pareja humana.

Era una consciente actitud. Y no obedecía a un impulso de autodidacta. Había estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y era profesora de dibujo de Enseñanza Media. Pero las críticas la silenciaron en aquel momento. Creo que pocos más o quizás nadie escribió sobre su obra y ni la “Gran Enciclopedia Gallega” le dedicó una sola línea.

Otra manifestación de su silenciado arte era la utilización de elementos oníricos tratados con técnica de pop-art. Era revelador un magnífico cuadro que representa su propio sueño y la aparición de un nuevo ser,

con desprendimiento de la propia personalidad o desdoblamiento, mujer desnuda quizás surgida por el descubrimiento íntimo del propio arte. Unido al hallazgo del valor estético de lo sexual. Tal vez este hubiera sido el gran personal camino de esta pintora, muerta desgraciadamente, sin haber podido llegar a la cumbre de si misma.

...Pocas veces, o nunca, quizás con la excepción de Antonio Lago, un artista coruñés, o gallego, estuvo como en el caso de Mari Carmen Llamas, en la primera línea del arte más avanzado y apenas cultivado en España. Aunque el Pop-art *fue el único estilo que pareció insertarse con éxito en la sociedad que lo había producido*, dice Edwar Lucie Smith. Pero a Mari Carmen Llamas, en aquel momento, no se le podía perdonar su audacia. Y todavía...»¹⁷³.

Pola súa banda, Laureano Álvarez incidía na gran modernidade da obra de Maruxa Llamas.

«Fue *María del Carmen Rosina Llamas Fole*, la primera pintora coruñesa que admite y cultiva las vanguardias de nuestro siglo.

Inmediatamente después de terminados sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, busca afanosamente los caminos, ya labrados, llegados como aires nuevos a nuestra tierra. En su búsqueda alterna la tendencia figurativa, manteniendo cierta vinculación con la normativa y disciplina académica, con la teoría abstraccionista.

Según ese criterio María del Carmen Llamas Fole expone, por vez primera en la sala de la Asociación de Artistas de La Coruña en 1966.

Su fina sensibilidad plástica no le permite aceptar el consejo de circunstancias, sin fundamento dentro de los movimientos plásticos que llenan el siglo XX. Y sigue su camino sin concesiones. Trabaja intensamente y su pintura va aceptándose, no sin reparos, y su nombre se populariza y reduce. Es ya Maruxa Llamas.

En 1973 expone nuevamente con crecido éxito, a pesar de haber creado increíble escándalo en el ambiente de la cultura.

Gustaba Maruxa Llamas del uso de colores calientes como exigencia del tono sensual impuesto a su pintura. Manejaba el color con facilidad,

173 González Garcés, 1983: 41-43.

componiendo bien y acertadamente, plantéandose siempre los cuadros como problemas pictóricos.

Fue pintora decididamente valiente —no atrevida como se juzgó entonces— por poseer conciencia de estar firme en su camino y dominar la tendencia que consideró precisa para la expresión de su personal vivencia íntima.

...Maruxa Llamas fue una gran pintora, llena de inquietudes, afanosa de búsqueda. Y su corta trayectoria no le impidió el cultivo de la figuración, del collage, de un surrealismo medido, tratado como pop-art y la abstracción. Su gran oficio y su pura sensibilidad se lo permitieron. Quizá no alcanzó la meta pretendida, pero en aquella María del Carmen Rosina Llamas Fole, Maruxa Llamas anidó una artista de genio»¹⁷⁴.

Neste mesmo catálogo no que Laureano Álvarez escribía sobre a pintora Maruxa Llamas, ampliaba as súas reflexións sobre a condición da muller na arte en Galicia, esbozando cuestións como as pretendidas diferenzas entre a obra de arte masculina e a feminina, por razóns de diferente sensibilidade.

«La mujer llega tarde a la pintura. Y sobre todo en Galicia, naufragada en sombra durante siglos.

...Careciendo Galicia de tradición pictórica, la propia mujer mantuvo, dentro del mundo cambiante y atractivo del arte, una actitud sumamente pasiva.

La mujer con excepción de Maruja Mallo, sigue recelosa y de cierta manera, sometida a los cánones, trascendidos, del XIX, que mantuvieron su vigencia más allá del primer cuarto de nuestro siglo. Y asoman, todavía de cuando en vez.

Ciertamente mantuvo la mujer una lucha tenaz y desmedida, poco menos que violenta, para abrirse camino y conseguir el aprecio y justa valoración de su obra. Y se acrecentaba la tensión de esa lucha con la pretendida distinción entre pintura femenina y otra, distinta, masculina, sin tener en cuenta que en el origen de toda arte, marginada la técnica, hay siempre una semilla emotiva.

174 Álvarez Martínez, 1983: 60.

... Si la obra de arte es resultado de un impulso emotivo que alcanza a germinar por influjo de la sensibilidad, condicionándose para su expresión por la técnica, por el tan necesario como preciso predominio técnico, ¿se puede distinguir pintura de hombre o mujer?»¹⁷⁵.

Seis años despois destas reflexións publicadas na Coruña en 1983, as activistas feministas *Guerrilla Girls* empapelaron as rúas de Nova York con carteis nos que preguntaba en grandes letras negras: «Teñen que estar espidas as mulleres para entrar no Metropolitan?» «Menos do 5% dos artistas de arte moderna son mulleres, pero o 85% dos espidos son femininos» ou «Cantas mulleres tiveron exposicións individuais nos museos de Nova York o ano pasado? Guggenheim 0, Metropolitan 0, Modern 1, Whitney 0».

Con estas mensaxes e utilizando a concisión da linguaxe publicitaria, estas *Guerrilla Girls*, un colectivo de artistas feministas nacido en Nova York en 1985 e que utilizaban as tácticas da guerrilla urbana na súa loita a favor das mulleres artistas, trataban de poñer en evidencia, unha das maiores contradicións que ten xerarquizado —ese naufraxio en sombras ao que aludía Laureano Álvarez— a relación entre as mulleres e a creación artística na cultura occidental: a total visibilidade da muller como obxecto da representación artística e a súa invisibilidade/inexistencia como suxeito creador.

Uns anos antes a que as *Guerrilla Girls* saísen á rúa, en 1971, a historiadora norteamericana, Linda Nochlin, publicaba na revista *Art News* un artigo que máis de cincuenta anos despois segue estando considerado hoxe en día, como un dos textos fundacionais da crítica artística feminista e cuxo título era absolutamente significativo: *Porque non houbera grandes mulleres artistas ao longo da historia?* Expuña desta maneira non territorio artístico unha cuestión que se podía aplicar a calquera outro ámbito social ou cultural. A inexistencia de mulleres artistas non era consecuencia dá súa propia natureza, senón do papel que ao longo dá historia lle asignase a sociedade. Se non existiron grandes mulleres artistas, non é porque as mulleres carecesen de talento e creatividade, senón porque ao longo da historia houbo toda unha serie de factores institucionais e sociais que impediron que este se desenvolvía libremente.

Era evidente que Linda Nochlin, co seu artigo marcou un antes e un despois no que serían os estudos críticos de xénero, abrindo ademais unha liña de investigación na historia da arte. O seguinte paso consistía en demostrar, en contra da historiografía tradicional, que si existiran mulleres artistas eminentes pero que

175 Álvarez Martínez, 1983: 56.

a súa presenza fora silenciada sistematicamente nos estudos histórico-artísticos e, en consecuencia en todo o armazón do sistema artístico, nos grandes museos, coleccións e exposicións.

Deste xeito, será a partir dos anos setenta do pasado século cando se inicie a construción/reconstrución dunha historia paralela que poñía en tea de xuízo a propia historia da arte e a súa valoración do traballo das mulleres artistas, relegadas a ser simples obxectos en lugar de suxeitos activos. Neste sentido obras como por exemplo *Mulleres artistas. Recoñecemento e reivindicación desde a Idade Media temperá ata o século XX* de Karen Petersen e J. J. Wilson (1976) ou *Mulleres e arte: unha historia de Mulleres Pintoras e Escultoras desde o Renacemento ao século XX* de Elsa Honing (1978) serviron para ir reivindicando e dando a coñecer a obra de mulleres artistas na tradición occidental.

En España esta construción/reconstrución, ese emprender o camiño cara á historia da arte feminista iniciárase a comezos dos anos oitenta do pasado século. En 1984 a Universidad Autónoma de Madrid, no seu seminario de Estudos de la Mujer, organiza unhas xornadas, cuxas actas foron publicadas baixo o epígrafe *La imagen de la mujer en el arte español*, e que ían ser o primeiro intento de achegarse ao estudo de mulleres artistas en España. Seguiría en 1987 o libro *La mujer y la pintura en el XIX español*, tese doutoral de Estrella de Diego, unha das máis sólidas e importantes investigadoras e estudosas do papel da muller na creación artística en España.

Será xa na década dos noventa cando o achegamento feminista á historia da arte se «normalice». En 1992 tradúcese o libro de W. Chadwick *Mujer, Arte y Poder*, publícase *El andrógino asexualado*, de Estrella de Diego, e comezan a realizarse exposicións en torno á recuperación e revisión da obra de mulleres artistas —*100%; Territorios indefinidos* (1995); *El rostro velado* (1997); *La batalla de los géneros* (2007)— ademais de publicarse traballos como *Bajo vientre* (1997); *Apariencia e identidade masculina, de la Ilustración al Decadentismo* (1996) de Carlos Reyero; ou *Historias de Mujeres, historias del arte* (2003) de Patricia Mayayo.

En Galicia ese achegamento feminista á historia da arte, ou esa revisión do acontecido co papel cumprido polas mulleres ao longo do século XX, ten as súas primeiras referencias nas Bienais de Artistas Galegas (1987, 1990, 1994 e 1997) organizadas polo colectivo Alecrín que comezaron a sacar á luz o traballo exclusivo de mulleres, ás que seguiron exposicións como *Presente Plural* (1994); *A arte inexistente* (1995); *Nos-outras. Pintoras, poetas e orgullo de ser muller* (1997); *Clónicas* (2004); *Marxes e mapas* (2008); *Generosas*

y fuertes (2009); *Artistas. Proxectos de visibilización, Elas fan tech* (2013); *Mulleres do Silencio; Alén dos xéneros* (2016). No aspecto documental cabe destacar a importante achega do informe, *Arte+Mulleres. Creadoras galegas* (2015) realizado polo Consello da Cultura Galega e dirixido por M^a Luisa Sobrino Manzanares, onde se revisaba pormenorizadamente o protagonismo das artistas en Galicia en diferentes ámbitos, entre os anos 1990-2013. As súas conclusións desvelan que, a pesar do avanzado no terreo da promoción e difusión das artes plásticas, as cifras da desigualdade entre artistas mulleres e homes en Galicia seguían sendo unha realidade, ou o que é o mesmo: a constatación de que «o recoñecemento artístico feminino seguía sendo minoritario con respecto ao dos homes».

É evidente que neste primeiro terzo do século XXI a presenza e o papel cada vez máis activo das mulleres na arte constitúe unha realidade nun mundo globalizado e por suposto, no mapa da creación artística en Galicia e na nosa cidade. Pero se tamén aquí podemos falar neste momento de igualdade e mesmo de maior presenza entre mulleres e homes en termos de formación, o recoñecemento do traballo e polo tanto, o posicionamento dentro do que constitúe a armazón do sistema artístico, segue sendo, a pesar de todo avanzando, menor con respecto ao dos homes. A presenza das artistas mulleres nas exposicións temporais de relevancia, coleccións de arte, programación de galerías ou repercusión mediática segue estando marcado por claras diferencias con respecto á dos homes.

Evidentemente, entender esta diferenza e por extensión, un camiño no que a igualdade é aínda un labor para realizar, pasa simplemente por tomar como un indicador máis o revisado neste traballo. As catro décadas de franquismo supuxeron un gran retroceso na nosa historia que marcou con maior forza ás mulleres. Privounas de moitos dos seus dereitos, converténdooas en elementos pasivos e dependentes, con poucas posibilidades de poder romper esas barreiras de desigualdade. Ser muller profesional e por extensión artista profesional, foi un camiño de gran dificultade, no que só mulleres cunha gran determinación e fortaleza, puideron sobrevivir. Moitas quedaron nese camiño, converténdose en *esquecidas, inexistentes, traspapeladas...* Algúns dos seus nomes aparecen neste traballo: Teófila Sasiaín, Fina Mantiñán, Maruxa Llamas... *Expulsadas* que deben regresar a unha historia da arte que aínda en pleno século XXI hai que reescribir ou aprender a mirar con outros ollos, onde as mulleres artistas non sexan esas convidadas que non molestan e das que se prescinde cando convén, senón protagonistas de pleno dereito para o bo e para o malo, para seren xulgadas e valoradas, pero ante todo para seren coñecidas.

AGRADECEMENTOS:

IES Francisco Aguiar. (Betanzos).

Arquivo Municipal da Coruña.

Biblioteca Museo Belas Artes da Coruña.

Real Academia Galega de Belas Artes.

Fernando Cebrian del Moral.

Javier Pasalodos.

Blanca Guerrero.

Francisco Rodríguez Coloma.

Lucía Ponte Patiño.

Remedios Pedreira.

ARQUIVOS CONSULTADOS

AMC. Arquivo Municipal da Coruña

Arquivo documental IES Francisco Aguiar. Betanzos (A Coruña)

Arquivo documental Real Academia Galega de Belas Artes (A Coruña)

BIBLIOGRAFÍA

ABELENDA, M. (1925). «Arte. Dibujos de Lolita Díaz Baliño», *Galicia* (A Coruña), n.º 58, 28-9-1925.

AGUILERA CERNI, V. (1966). *Panorama del nuevo arte español*. Madrid.

ALCÁNTARA, F. J. (1968). «Óleos y grabados de Fina Mantiñán», *El Ideal Gallego* (A Coruña), 7-9-1968.

ALFARO. A. (1961). «María Antonia Dans prepara una nueva exposición de pintura», *Sábado Gráfico* (Madrid).

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, L. (1983). «La mujer y la pintura», en *Exposición Homenaje a pintores coruñeses*. A Coruña, Deputación provincial.

ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, V. (2011). «Testemuñas dunha orientación artística. Cartas de Lolita Díaz Baliño ao seu irmán Camilo», *Festa da Palabra Silenciada* (Vigo), n.º 27, pp.111-126.

AMILIBIA, J. M. (1970). «M^a Antonia Dans, esa pintora», *Pueblo* (Madrid), 14-5-1970.

ANDERSON, B. S y ZINSSER. J. P.(2009). «Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, 1939-1977» en *Historia de las mujeres: una historia propia*. Ed. y apéndice *Historia de las mujeres en España*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense. Barcelona, Crítica.

AREÁN, C. (1972). *30 años de arte español*. Madrid, Guadarrama.

ARTE + MULLERES. CREADORAS GALEGAS (2015). Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas. Santiago de Compostela. Consello da Cultura Galega.

ARÓSTEGUI, A. (1974). «Tras una ausencia... », *La Voz de Galicia*, 14-3-1974.

ASSIER, M. (2020). «Las mujeres en el sistema artístico español 1833-1931» en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

BALSEIRO GARCÍA, A. (2023). «María Corredoira. Apuntamentos biográficos e traxectoria», en *María Corredoira (Re)coñecer?, (Re)presentar? (Re)distribuir?* Catálogo exposición Museo Provincial Lugo. Rede Museística Provincial de Lugo. Deputación Provincial de Lugo.

BANGUESES VÁZQUEZ, M. (2008). *A ilustración do libro en Galicia: Celtiga, Lar, Nos, editoriais con inquietudes estéticas CGAC*. Santiago, Xunta de Galicia.

BARBEITO, R. (1958). «Las acuarelas de Elena Gago», *La Noche*, 4-6-1958.

BARBERÁN, C. (1968). «El mundo subterráneo de Beatriz Rey», *La Voz de Galicia*, 2-4-1968.

BARREIRO, A. (1917). *Cuatro pintoras. Del arte gallego. Exposición Regional de 1917*. La Coruña. Ed. La Voz de Galicia.

BELLO PIÑEIRO, F. (1923). «O segundo Salón Ferrolán», *Nós*, n.º 16, 1-2-1923.

BUGALLAL, J. L. (1946). «Galicia y sus pintores. María Corredoyra», *Finisterre*, n.º 29, xuño 1946.

----- (1955). «Acuarelas de las hermanas Formoso», *Hoja del Lunes*, 12 -12/-1955.

-----.(1958) «Bellas Artes. Acuarelas de Elena Gago», *Hoja del lunes*, 2-6-1958.

----- (1960). «Treinta y ocho gallegas en las bodas de plata de la Asociación de Artistas de La Coruña», *Vida Gallega*, abril 1960.

- BUGALLAL, I. (2014). «Ellas pintan poco», *La Opinión* (A Coruña), 5-1-2014.
- BURGO, Santiago del (1934). «Asociación de Artistas. La primera exposición constituye un triunfo para la mujer», *La Voz de Galicia*, 20-4-1934.
- BUSTAMANTE, J. (1974). *M^a Antonia Dans*. Ministerio de Educación y Ciencia. Colección de artistas españoles contemporáneos, Madrid.
- CAPARRÓS, L. (1951). «5 minutos de charla. Lolita Díaz Baliño», *La Voz de Galicia*, 14-10-1951.
- CASTRO ARINES, J. De (1966). «María Formoso pinta mar y tierra de Galicia», *Cuadernos de arte*. Serie Divulgación 45. Langa y Cia. Madrid
- (1968). «La pintura incisiva de Maria Formoso», *Informaciones*, 11-5-1968.
- CARUNCHO AMAT, L. (1999). *M^a Antonia Dans 1922-1988 Catalogación arqueológica y artística de Galicia del Museo de Pontevedra*. A Coruña. Fundación Barrié.
- CONDE DE RIVERA, I. (1929). «Crónica de La Coruña. Exposición de Artistas Locales», *El Heraldo de Madrid*, 6-9-1929.
- COSSÍO, A. M^a de (1985). *María Antonia Dans*. Consellería de Presidencia. Xunta de Galicia. Servicio Central de Publicacións, Santiago de Compostela.
- CHÁVARRI, R.(1973) *El realismo esencial de Beatriz Rey*. Catálogo exposición *Bea Rey*. Galería Heller. Madrid
- DANS, M^a A. (1983). *Catálogo exposición galería Biosca*. Madrid.
- DEBÉN C. (1970). «Entrevista con M^a Antonia Dans», *Diario Femenino*, (Madrid-Barcelona), 7-5-1970.
- DIEGO, Estrella de (2020). «A propósito de la calidad» en *Las mujeres y el universo de las artes. XV coloquio de arte Aragonés*. Editoras: Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García, Mónica Vázquez Astorga. Institución Fernando el Católico. Diputación de Zaragoza.
- DOMÍNGUEZ, C. (2007). *Coser y Cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Lumen.

- FARALDO, R. (1953). *Espectáculo de la pintura española*. Madrid. Ed. Cigüeña.
- FERNÁNDEZ BRASO. M. (1973). *ABC de las Artes*. Abril 1973.
- FERNÁNDEZ MÉNDEZ, J. (1961). «Arte. Magisterio pictórico de Gloria de Llano», *El Ideal Gallego*, 31-8-1961.
- FRAGA DE LIS, M. (1975). «MARIA FORMOSO Y SU IMPRESIONISMO», *Mundo Gallego*, n.º 38, p. 25.
- FUENTE, M^a. V. de la (2002). *Autobiografía*. Madrid.
- GARRIDO, A. (1994). «Beatriz Rey» en *Grupo Puerta del Sol*. Madrid, Grafur.
- (1999). «M^a del Carmen Corredoyra» en *Artistas Gallegos Pintores-Regionalismo III*. Vigo, Nova Galicia Edicións, pp. 60- 99.
- GONZÁLEZ GARCÉS, M. (1983). *Apuntes para una exposición. Homenaje a pintores coruñeses*. A Coruña, Excma Diputación Provincial.
- GUTIERREZ DE POYO, R. (1941). «De arte. Teófila Sasián», *AGC. Revista mensual del Auto Areo Club de Galicia*, n.º 122-123, agosto, 1941.
- KRUCKENBERG, C. (1963). «Entrevista con M^a Antonia Dans», *El Faro de Vigo*, abril, 1963.
- LIAÑO PEDREIRA, D. (2011). *La promoción de las artes en la provincia. Pensiones y pensionados de la Diputación de A Coruña. Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación*. A Coruña, Diputación provincial.
- LOMBA SERRANO, C. (2019). *Bajo el eclipse. Pintoras en España 1880-1939*. Madrid, Biblioteca de Historia del Arte. CSIC.
- LÓPEZ CAO, M. (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid. Ed. Narcea.
- LLORENTE, P. (1980). «Fina Mantiñán y su pintura que hace pensar», *El Ideal Gallego*, 20-5-1980.
- LOUXEIRO (1957). «El paisaje de Curtis ha sido decisivo en la formación artística de M^a Antonia Dans», *La Voz de Galicia*, 31-8-1957.

MALLO, A. (1998). «Fina Mantiñán, una pintora coruñesa formada en París. Gallegos de punta a punta», *El Correo Gallego*, 7-6-1998.

MARTÍNEZ CERREZO, F. (1990). *Diccionario de pintores españoles. Segunda mitad del siglo XX*. Madrid. Ed. Época.

M.H.S. (1950). «María Antonia Dans y Gloria de Llano pintan juntas», *El Ideal Gallego*, 18-4-1950.

MON, F. (1958). «Los artistas en su estudio. M^a Elena Fernández Gago», *La Voz de Galicia*. 28-5-1958.

MONTERO DOIZTUA, F. (1929). «Hablando con Lolita Díaz Baliño», *Galicia Gráfica* (A Coruña). n.º116, 17-3-1929, pp.3-4.

MONTERO GÓMEZ, X. M. e RODRÍGUEZ PORCA, P. (2002). «Cincuentenario do Instituto “Francisco Aguiar” de Betanzos (1952-2002): Historia e conmemoración», *Anuario Brigantino*, n.º 25. Betanzos, Lugami, p. 494.

MORENO GALVÁN, J. M. (1960). *Introducción a la pintura española actual*. Madrid, Publicaciones españolas.

MUÑOZ LÓPEZ, P. (2003). *Mujeres españolas en las artes plásticas*. Madrid, Ed. Síntesis.

----- (2014). *Artistas españolas en la dictadura de Franco, 1939-1975*. Madrid. Arcibel editores.

NEUMANDRO (1971). «Una exposición de arte abstracto en Orense», *El Progreso*, 18-4-1971.

NOCHLIN, L. (1989). «Why Have There Been Not Great Woman Artist?». *Woman, Art and Power and other Essays*. Londres. Thames and Hudson.

NÚÑEZ PUENTE, S. (2004). *Una historia propia: historia de las mujeres en la España del siglo XX*. Madrid, Editorial Pliegos.

PABLOS, F. De (1971). «Cuatro pintores informalistas. Arte y Artistas», *Faro de Vigo*, 21-5-1971.

PATIÑO, R. (1952). «De arte. Exposición de óleos de M^a del Carmen Corredoira», *La Voz de Galicia*, 9-3-1952.

----- (1954). «De arte. Exposición de pinturas de Gloria de Llano», *La Voz de Galicia* 6-11-1954.

PEREIRA BUENO, F. (2004). *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*. Sada, Edicións do Castro.

PÉREZ MONTES, E. (1970). «Fina Mantiñán, pintora. A Coruña, la gente», *El Ideal gallego*, 29-8-1970.

RICHMON, K. (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid. Alianza Editora.

ROSÓN, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid, Cátedra.

RUIZ FRANCO, R. (2007) *¿Eternas menores? Las mujeres en el Franquismo*. Madrid, Colección Biblioteca Nueva.

SÁNCHEZ, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Universidad de Murcia.

SARMIENTO ESCALONA, R. (1995). «Da Arte inexistente ás imaxes de muller» en *A arte inexistente. As artistas galegas do século XX*. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia.

----- (2017). *Mulleres do Silencio: de Maruja Mallo a Ángela de la Cruz*. Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra

----- (2019). *Fina Mantiñán, muller insumisa, artista do silencio*. Catálogo da exposición «Fina Mantiñán». A Coruña, Concello A coruña

----- (2021). *Lolita Díaz Baliño. A realidade soñada*. A Coruña. Fundación Luis Seoane.

----- (2022). *M^a Antonia Dans. Grandes Artistas da Pintura*. A Coruña, Deputación Provincial.

SUÁREZ CASTAÑO, I (1995). «Fina Mantiñán, pintora. Gentes de Marineda», *La Voz de Galicia*, 14-5-1995.

TEJEDA MARTÍN, I. (2013). «Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta» en Aliaga, J.V. e Mayayo, P. (ed.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Madrid, The Side up.

VARA GARCÍA, O. (1965). «5 minutos de charla. María Formoso», *La Voz de Galicia*, 17-1- 1965.

----- (1970). «5 minutos de charla con M^a Antonia Dans», *La Voz de Galicia*, 13-9-1970.

VV AA. (1988). *Vangardas e silencios* (catálogo da exposición). Santiago, Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Deportes.

VV. AA. (2019). *Dibujantas. Catálogo exposición*. Madrid. Museo ABC.

Contestación a cargo da Membro de Número e Directora
do Instituto «José Cornide» de Estudos Coruñeses

D^a ANA ROMERO MASIÁ

Rosario Sarmiento Escalona, cántabra de nacemento pero galega a todos os efectos, entra hoxe a formar parte do Instituto «José Cornide» de Estudos Coruñeses como nova Membro de Número.

Cumprindo o requisito establecido nos estatutos do Instituto, acaba de ler o seu discurso de entrada, traballo no que, unha vez máis, vén demostrar a súa valía investigadora e a súa capacidade de comunicación, valores que a bo seguro seguirá cultivando e potenciando en beneficio e prestixio do Instituto que se honra en recibila.

Aínda que sen ser conscientes ningunha das dúas, polas datas nas que se licenciou en Xeografía e Historia na Universidade compostelá, tivemos que coincidir nos corredores da Facultade, ela comezando e eu rematando uns estudos que nos serviron para poder exercer profesionalmente en ámbitos nos que —creo no equívocarme no seu caso— puidemos traballar moi a gusto nos espazos elixidos. Non todo o mundo, e moi especialmente as mulleres, poden dicir o mesmo.

Como sucede co 99% do alumnado licenciado en Xeografía e Historia, unha vez rematados os estudos cómpre buscar un espazo de traballo tanteando diversas posibilidades. Para iso, Rosario completa a súa formación asistindo a cursos relacionados co mundo que desde sempre lle interesou máis: a arte —especialmente as artes plásticas— e os museos —tanto na súa dimensión conservadora como didáctica e divulgativa—. Pero no seu afán de ampliar coñecementos e formación, tamén se interesou pola fotografía, o tratamento, inventario e conservación de ben culturais ou a formación en museoloxía e biblioteconomía, facendo incluso unha efémera inmersión no mundo da arqueoloxía. Todas estas ferramentas resultáronlle de gran utilidade á hora de decidirse por especializarse no mundo da artes plásticas, onde acada tan espléndidos resultados no seu labor.

Non é momento de referir os numerosos traballos de Rosario Sarmiento como profesional autónoma e independente, pero si quero destacar algúns deles pola súa especial significación nos catro ámbitos os nos que creo que se pode concretar a súa actividade. Primeiramente, o traballo desenvolvido como directora das coleccións de arte de Caixa Galicia e Abanca, ademais do deseño e xestión dos seus proxectos culturais que incluían tarefas relacionadas cos seus fondos (desde o asesoramento para a adquisición de fondos, a súa catalogación, publicacións sobre artistas e coleccións...) e co comisariado, coordinación e deseño das **exposicións**, unha actividade desenvolvida durante case 20 anos. Talvez moitos dos aquí presentes coñeceses a Rosario Sarmiento precisamente durante a realización dalgunha destas exposicións, que gozaron de moi boa crítica e foron visitadas por

numeroso público, e conservedes algún dos seus magníficos catálogos. Ademais das exposicións directamente relacionadas cos fondos da banca ou patrocinadas por ela, asesorou a outras entidades, como museos, concellos ou a Xunta de Galicia en xestión de numerosos proxectos expositivos.

A actividade de Rosario relacionada coas exposicións continúa ata este mesmo momento e non soamente na Coruña senón en numerosas cidades (Lugo, Vigo, Ourense, Pontevedra, Ferrol, Santiago) e vilas galegas (Lalín, Muros, Vilagarcía, Cambre, Muxía...), ademais de Madrid —a última na Fundación Canal o ano pasado sobre un tema no que traballara e publicara anteriormente, o das modelos e os seus pintores— e anteriormente en Santander, Valencia, Suíza ou México. Algunhas destas exposicións comisariadas por Rosario Sarmiento son monográficas, destacando as dedicadas a artistas galegos —Leopoldo Nóvoa, Soledad Penalta, Lolita Díaz Baliño, Isaac Díaz Pardo, Fina Mantiñán, Elena Colmeiro, Francisco Leiro, Francisco Lloréns, Urbano Lugrís, Julia Minguillón, Carlos Sobrino...— e outras están centradas nunha temática relacionada coas artes e diferentes aspectos da historia e da sociedade —arte e memoria democrática; a arte e a guerra; mulleres e artes; musas e modelos; a arte e o poder, arte, exilio e memoria...—.

Un segundo aspecto da súa actividade está relacionada coa **crítica de arte** tanto na prensa —*La Voz de Galicia* (1992-1996) e revistas especializadas como *Arte Ibérica*, *Arte Omega* ou *Arco Noticias*— como na radio, na cadena SER (2012-2014), e na televisión de Galicia como colaboradora semanal na sección de artes plásticas do programa *Diario Cultural* (2018-2022).

Desde 1992 a presenza de Rosario Sarmiento é constante formando parte de xurados de premios sobre artes plásticas (Bienais, concursos organizados por concellos, fundacións, academias, Xunta de Galicia...), así como na selección de bolsas para a creación artística convocadas por diferentes entidades.

Outro ámbito da actividade profesional da nova numeraria do Instituto é a súa faceta **divulgativa e didáctica**, exercida a través de innumerables conferencias —tanto de carácter monográfico e puntuais como organizadas en ciclos de variadas temáticas—, talleres —sobre diferentes aspectos das relacións das artes e dos artistas coa súa obra e as posibles influencias recibidas, sobre o coleccionismo, a xestión patrimonial dos museos...— e tamén a través de cursos, seminarios, xornadas, mesas redondas... sen esquecer unha actividade fundamental para a difusión das artes como é a confección de guións e selección de imaxes para a elaboración de documentais centrados, fundamentalmente, na actividade das mulleres artistas en Galicia, tarefa na que conta, en numerosas ocasións, coa inestimable colaboración do fotógrafo e compañeiro Xurxo Lobato.

Pero todas as anteriores actividades non sería posible levalas a cabo sen outra dimensión básica do seu traballo: a **investigación** histórica para poder coñecer a obra e o contexto social no que desenvolveron a súa vida as artistas e os diferentes temas obxecto da súa atención. E se para todos os investigadores que se moven no ámbito da historia sempre é difícil localizar os datos precisos para poder compoñer o seu estudo, no caso das mulleres —de todas elas, insisto, porque a propia experiencia mo confirma, pero se cabe aínda máis no colectivo das mulleres artistas por todos os condicionantes que nos acaba de comentar Rosario— esta tarefa resulta moito máis difícil. Moitos dos que me escoitades coñecedes ben as horas que se precisan para localizar un dato, os arquivos que hai que visitar, as viaxes que, moitas veces, hai que facer para ver unha determinada documentación ou para localizar unha obra que se sospeita que pode estar incluso nun domicilio particular. E deste último aspecto sabe moito Rosario, incansable buscadora de esculturas e cadros de mulleres artistas sobre as que trata de dar a luz e poñer en valor a súa obra, e sobre as que practicamente carecía de referencias no inicio da súa investigación.

Tamén sei da satisfacción persoal cando se localiza aquela peza do puzzle que faltaba para confirmar unha hipótese de traballo ou, no caso de Rosario, tamén cando, a base de ir tirando do fío das entrevistas persoais con donos de obra plástica, poder ir compoñendo a listaxe —aínda que, conscientemente, sexa sempre provisional— da obra dispersa da muller artista obxecto da súa investigación.

Estreitamente relacionada con esta faceta podemos incluír o traballo realizado por Rosario Sarmiento a través da catalogación de fondos e realización de inventarios, encargos satisfactoriamente cumpridos, para a Xunta de Galicia e varias institucións académicas e bancarias, museos e concellos.

E o resultado deste esforzo son as publicacións, as conferencias e as actividades que realiza como asesora e membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello da Cultura Galega. Ademais, é membro do IAC (Instituto de Arte Contemporáneo, da AGC (Asociación Galega da Crítica), do MAV (Mulleres nas Artes Visuais) e do Comité Científico de Eau&Lumière.

Tendo en conta este amplo panorama de actividades no que destaca o traballo realizado por Rosario Sarmiento sobre mulleres artistas galegas, non lle resultaría difícil retomar algunha das súas investigacións máis elaboradas e presentarnos aquí e agora unha panorámica ou resume da obra e traxectoria vital de artistas como Lolita Díaz Baliño, María Antonia Dans, Julia Minguillón Fina Mantiñán, Elena Colmeiro, Mercedes Ruibal ou Maruja Mallo, mulleres artistas sobre as que Rosario xa ten publicado e organizado exposicións. Pero quixo facer, para esta ocasión, algo diferente e que lle supuxo un maior esforzo: non centrarse nunha única muller artista nin repetir traballos xa publicados, senón centrar cronoloxica-

mente unha ducia delas, algunhas case descoñecidas, e sobre as que achega agora datos de grande interese.

E, neste sentido, quero agradecerlle este esforzo á hora de seleccionar o tema e decidirse por ampliar o seu ámbito de investigación sobre novos nomes que merecen ser incorporados á historia da arte galega. Así, este discurso enriquece a colección das publicacións que o Instituto «José Cornide» realiza de todos os discursos de entrada dos novos membros numerarios.

Creo que un primeiro acerto de Rosario Sarmiento á hora de decidirse polo tema do seu discurso foi delimitar a etapa cronolóxica: a ditadura franquista, unha situación política, ideolóxica e social que condicionou completamente as posibilidades de formación e de realización persoal de todas as mulleres españolas da época e, de forma específica, a das mulleres que querían desenvolverse como artistas. Os dereitos alcanzados durante a II República foron varridos e moitas destas mulleres tiveron que renunciar aos seus soños ou saír de España tratando de poder realizarse como profesionais da arte. E marcando os trazos básicos da sociedade e do papel das mulleres durante os corenta anos do franquismo, comeza Rosario presentando características comúns ás artistas seleccionadas para seu discurso, destacando as dificultades que para a creación artística supuxo aquela etapa histórica. Mesmo as máis afortunadas e que gozaron de merecido recoñecemento, tiveron que traballar con enormes limitacións, tendo que soportar o trato desigual con respecto aos seus compañeiros homes.

Un segundo acerto é o número de artistas, unha ducia de mulleres nadas na Coruña nas que se combinan nomes coñecidos e que incluso alcanzaron recoñecemento público durante a súa vida, e outras case descoñecidas para o gran público e que Rosario rescata dese esquecemento cun achegamento á súa obra e traxectoria vital. Casos, por exemplo, como os de Maruxa Llamas ou Teófila Sasaín —despois do avance de méritos que destas artistas acabamos de escoitar—, deberían animar á propia Rosario a continuar nesas investigacións que permitan facer xustiza e resarcilas do mal trato recibido pola sociedade do seu momento con estas mulleres que non tiveron a oportunidade de demostrar todo o mundo creativo que levaban dentro.

O caso de Maruxa Llamas resulta especialmente clarificador de como podía ser recibida polo público e pola crítica a obra dunha muller cando esta representaba a modernidade e a introdución de novas formulacións da plástica. Cando expuxo en Lugo non souberon entender nin valorar a súa obra; en Vigo manifestábanse entre a sorpresa e a irritación; na Coruña os críticos saudaban con delicia a unha artista que representaba —como ningún outro artista galego no seu momento, ano 1972— a modernidade na pintura galega, pero aínda hoxe resulta moi difícil lo-

calizar referencias á súa obra en Internet ou publicacións especializadas en arte e practicamente todas son debidas á propia Rosario Sarmiento.

Naquel mundo do franquismo tan limitado de opcións, as 12 artistas coruñesas seleccionadas comezaron a súa formación inicial na súa cidade natal e moi poucas —grazas a formar parte dunha familia acomodada e sensible á arte— tiveron a oportunidade de completar fóra a súa formación e coñecer o que se facía máis aló da reducida dimensión da Coruña. Neste punto cómpre destacar o papel desempeñado por unha delas, Lolita Díaz Baliño, pois no seu estudio formáronse xeracións de artistas, entre elas María Antonia Dans, Elena Fernández Gago, María e Carmen Formoso, Gloria de Llano ou Maruxa Llamas, por lembrar unicamente algunhas das citadas neste traballo. Grazas aos seus traballos de investigación, Rosario coñece ben as dificultades de Lolita para poderse valer por si mesma como profesional, pois a imposición familiar impediulle seguirse formando en Madrid e tivo que reconducir a súa actividade a través da docencia. Non foi a única deste grupo de mulleres artistas que, grazas á docencia —ben en estudos particulares ben en centros de ensino secundario—, puideron ser independentes economicamente, formar a novas xeracións e non renunciar totalmente á súa faceta creadora.

Ao longo desta espléndida presentación Rosario foinos mostrando algunhas das obras destas mulleres que, con tenacidade e vencendo dificultades, conseguiron mostrar en público o seu traballo en exposicións ou de forma impresa como ilustracións de libros. Fíxonos ver coincidencias e diferencias entre as súas producións; características e estilos propios e ben definidos; influencias de época e de mestres que as formaron; condicionantes do pensamento conservador imperante que limitou o estilo e a temática nalgunhas pero rupturas atrevidas noutras; tamén a imparabile evolución das artes a partir dos anos 60 e de como se sumaron conscientemente varias delas. Poucas triunfaron; algunhas conseguiron un certo recoñecemento en vida; as máis teñen que seren rescatadas a través de investigacións como as que leva anos realizando a nosa nova compañeira no Instituto «José Cornide».

Porque, tal como vén facendo desde hai décadas a través de exposicións e publicacións —*Arte inexistente* (1995), *Mulleres do silencio* (2016), *Arte + Muller + Galicia*— Rosario Sarmiento seguirá investigando para poder poñer en valor o traballo creativo das artistas coruñesas e galegas, con especial dedicación a aquelas que traballaron durante os anos do franquismo polas dificultades engadidas que o réxime supuxo para todo tipo de expresión, achegando novas perspectivas temáticas desde as que analizar as súas obras. Todas elas romperon os estereotipos temáticos tradicionalmente asociados ás artistas mulleres neses anos, mais tamén innovaron e penetraron en temáticas como a fantasía, o compromiso social ou o relato da súa contorna, no máis próximo, no circundante, transcribir os obxectos,

o silencio que rodea unha intimidade na que sentirse máis recollida e segura fronte ao exterior e á vida é o que retrataron algunhas delas...

Coa tenacidade e capacidade de traballo, estou convencida que Rosario conseguirá o seu obxectivo: elaborar o mapa das artistas mulleres galegas, que seus nomes estean á par dos seus colegas masculinos. Que aumente a presenza das artistas nas exposicións temporais de relevancia, nas coleccións de arte, na programación de galerías e na súa repercusión mediática que, a pesar dos innegables avances, seguen estando en inferioridade cos homes. Que as mulleres artistas non sexan —en palabras da propia Rosario— «esas convidadas que non molestan e das que se prescinde cando convén, senón protagonistas de pleno dereito, para o bo e para o malo, para seren xulgadas e valoradas, pero ante todo para seren coñecidas».

Os tempos mudan e, talvez, unha clara mostra de que as mulleres imos avanzando no recoñecemento social a teñamos nesta mesma mesa, hoxe formada por catro mulleres cando non había ningunha nos inicios deste Instituto, hai agora 60 anos. Oxalá progrese así tamén o papel e merecido recoñecemento das artistas mulleres galegas.

E remato manifestando a satisfacción de que a persoa que temos a honra de recibir como nova Membro de Número supón un privilexio para o Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses. Felicito, en nome propio e de todos os membros do Instituto, a Rosario Sarmiento Escalona polo seu erudito e brillante discurso e dámoslle a máis cordial acollida non dubidando que a súa valía intelectual, o amor á Coruña e as súas inesgotables ganas de traballar, contribuirán poderosamente ao avance sobre o coñecemento de mulleres que merecen ser recoñecidas polos seus méritos propios e, por extensión, á actividade e ao prestixio desta institución.

Benvida, Rosario, a este Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses.



Instituto de Estudios Coruñeses.
José Cornide

