

El retorno de Juana Mordó a España. Ruptura con el pasado, reconfiguración y proyección artística internacional

Inmaculada Real López

Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/chco.100019>

Recibido: 7 de enero de 2025 / Aceptado: 27 de marzo de 2025

Resumen: Este artículo analiza la figura de Juana Mordó a través de su retorno a España como lugar de refugio durante la Segunda Guerra Mundial. La reconocida galerista de origen sefardita admitió sus problemas identitarios debido a la ruptura con el pasado y su posterior reconfiguración, vinculándose al régimen franquista lo que supuso su consagración por la élite cultural y artística. Esta aproximación política de Mordó es fundamental para comprender cómo fue evolucionando su figura hasta alcanzar una gran repercusión social en la época, por lo que analizamos cuál fue su círculo más próximo. Sin embargo, con la apertura de su galería en 1964 se produjo un progresivo cambio en su posicionamiento ideológico, a medida que llegaba la transición democrática, hasta ser conocida por sus ideas de izquierdas y admitir su procedencia sefardita que durante el régimen había mantenido oculta. Las entrevistas que concede tras la dictadura son claves para detectar datos inconexos en su figura que ella misma quiso ocultar de su pasado. Por tanto, su viaje a España fue fundamental para la reconfiguración de una nueva identidad que es la que ha trascendido hasta la actualidad.

Palabras clave: Juana Mordó; retorno, franquismo; Sefardí, arte contemporáneo.

[ENG] Juana Mordó's return to Spain. Breaking with the past, reconfiguration and international artistic projection

Abstract: This article analyses the figure of Juana Mordó through her return to Spain as a place of refuge during the Second World War. The renowned gallery owner of Sephardic origin admitted her identity problems due to the break with her past and its subsequent reconfiguration, linking herself to the Franco regime, which meant her consecration by the cultural and artistic elite. This political approach of Mordó is fundamental to understand how her figure evolved until reaching a great social impact at the time, so the article delves into who her closest circle was. However, with the opening of her gallery in 1964, a progressive change in her ideological positioning occurred as the democratic transition arrived until she became known for her leftist ideas and admitted her Sephardic origins that she had kept hidden during the regime. The interviews she gave after

the dictatorship are key to detecting unconnected data in her figure that she herself wanted to hide from her past. Therefore, her trip to Spain was fundamental for the reconfiguration of a new identity that has transcended to the present day.

Keywords: Juana Mordó; return; franquism, Sephardic, contemporary art.

Sumario. Introducción. 1. La ruptura con el pasado. El retorno a Ítaca. 2. La reconfiguración y la búsqueda de una nueva identidad. El surgimiento de la reconocida marchante Juana Mordó 3. Galerista pujante del arte contemporáneo español. Juana Mordó, compromiso con el exilio y el arte antifranquista 4. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Real López, Inmaculada (2025). "El retorno de Juana Mordó a España. Ruptura con el pasado, reconfiguración y proyección artística internacional". Cuadernos de Historia Contemporánea, 47(2), 349-366

Introducción

En este artículo nos proponemos analizar la galerista Juana Mordó (1899-1984), cuyo apellido familiar era Naar Scialom, pues tenía orígenes sefardíes y procedía de Salónica (Grecia), ciudad donde nació y su padre tenía un negocio de barcos. En relación con su ascendencia, ella misma recuerda: "Mi madre era francesa, mi padre era de origen español, un burgués sefardí o cosa así. Murió a los 36 años de un ataque al corazón" (Vicent, 1981). A los pocos meses marchó a vivir a París, allí pasó sus años de juventud y cursó estudios de literatura. Su figura resulta cuanto menos curiosa por la exitosa trayectoria que desarrolló en España durante el franquismo, país en el que se estableció durante los años de la autarquía y también fue testigo de la transición democrática. Mordó consiguió posicionarse socialmente en el panorama del momento, pese a llegar como refugiada de la Segunda Guerra mundial, dato que ocultará y llegará a convertirse en la primera mujer galerista de la historia de España. El impacto que tuvo su figura a nivel cultural fue determinante para la modernización del panorama galerístico, también por su apoyo a la vanguardia y la abstracción frente a la rigidez de las políticas culturales del régimen, lo que le llevará a desmarcarse y construir un espacio que fomentaba el comercio del arte español a nivel internacional.

En relación con el estado de la cuestión, podemos indicar que han sido varias las publicaciones que se han dedicado a la trayectoria de Juana Mordó hasta el momento, aunque no es proporcional al interés que una figura de estas características requeriría. Sí ha sido estudiada en dos tesis doctorales, *Juana Mordó (marchante de arte)* de Ana García-Sípido (1989) y *El aprendizaje de la galerista Juana Mordó. La Galería Biosca 1958-1964* de Nuria Pareja Cameros (2017). Sin embargo, apenas podemos citar un par de artículos de Paloma Castañeda (1999) y Ana Moreno Capellán (2018) realizados desde un enfoque biográfico. En relación con las referencias citadas, predomina una lectura común basada en la reafirmación de la faceta profesional de Mordó, siendo deficiente el análisis comprometido con el contexto histórico-político del momento. De hecho, ella misma veló por que únicamente trascendiera una parte de su vida, supo perfilar la información y construir el relato que le interesaba parcialmente destacar, buena prueba de ello son las referencias bibliográficas citadas. Esto ha ocasionado silencios en torno a su figura de la que hay una parte tan conocida como desconocida.

El cometido de este artículo es analizar el regreso de Juana Mordó a España – al que nos referimos como retorno – para lo cual debe estar precedido de una partida, en este caso emprendida por sus antecesores. La vuelta a sus orígenes en un momento tan complicado de la historia contemporánea como fue la Segunda Guerra Mundial está llena de incógnitas. A lo largo de las siguientes líneas trataremos de dar respuesta y analizar las implicaciones políticas y sociales que tuvo con el panorama de la época. A su llegada al país inicia una nueva vida, rompiendo con un pasado del que apenas tenemos noticias, por tanto, desconocemos cuál fue el verdadero motivo que la empujó a venir a España. Probablemente la búsqueda de un refugio seguro en una Europa amenazante sea la causa más justificada.

Cómo reconstruye su identidad y se integra en la España del régimen franquista es la perspectiva que más nos interesa destacar, especialmente porque sorprende el hecho de que – pese a llegar en plena autarquía – consiguió triunfar en los años de apertura del régimen gracias a la red de contactos que fue trabajando durante la etapa previa. Además, Juana Mordó presenta la controversia de poseer dos condicionantes determinantes para la época, la de género y su origen sefardita. Ambas podrían haber sido un impedimento para su proyección, sin embargo, no lo fueron. Mordó supo revertir la situación y desmarcarse de la sociedad del momento. De modo que, por un lado, aprovechó su habilidad en los negocios para emprender una carrera empresarial de forma exitosa como marchante de arte y coleccionista; por otro lado, excluyó a cualquier mujer de su círculo social más próximo para evitar posibles rivalidades con los artistas y que le pudieran hacer sombra, predominando en su entorno la masculinidad.

El artículo se enmarca cronológicamente desde el retorno de Juana Mordó a España en los años cuarenta hasta su muerte en 1984. El propósito del estudio es despejar varias incógnitas que giran en torno a su viaje, poniendo en cuestión los testimonios que conservamos de la galerista. Por tanto, la primera hipótesis a despejar es el motivo por el que emprendió su llegada a España durante la Segunda Guerra Mundial. A continuación, analizaremos la inmersión de Mordó en el panorama cultural del franquismo, momento en el que borra su identidad para reconfigurar una nueva que le permitiera integrarse en la alta sociedad, una estrategia que será fundamental para su posterior proyección y éxito empresarial. Estos datos serán contrapuestos con la última parte del artículo de los años sesenta, cuando abre su galería que durante la transición democrática utilizará para celebrar algunas actuaciones antifranquistas, dando la espalda a su compromiso con el régimen.

En aquellos años de asfixia cultural durante el franquismo, los artistas que lucharon por la ruptura de las políticas estatales encontraron en Mordó el apoyo fundamental para su proyección a nivel internacional; por este motivo, esta galería se convirtió en la más importante del arte español del siglo XX. Sin embargo, en torno a Juana Mordó hay silencios que ella misma quiso imponer, su posicionamiento político está lleno de contradicciones, un aspecto que no pasaría desapercibido en la época. Este artículo presenta un análisis inédito de Juana Mordó que faltaba por estudiar, su progresión política que pasó de estar vinculada a la Falange y la Sección Femenina a terminar apoyando a los artistas del exilio, actividades comunistas y reconocer su procedencia sefardita.

1. La ruptura con el pasado. El retorno a Ítaca

Juana Mordó contrajo segundas nupcias con Henri Mordó en 1928, un empresario criado en Austria y dedicado al comercio de textiles con quien compartía país de nacimiento y un pasado español – en el caso de este último era de origen catalán – y de procedencia sefardita, al igual que su primer marido, Albert Jacoel, que también era de origen judío. En aquellos años el matrimonio Mordó fijó su residencia en Berlín y después se trasladó a Suiza hacia 1940. Para entonces su marido Henri ya se había acogido al derecho de reclamar la ciudadanía española en el marco del Directorio Militar de Primo de Rivera que aprobó el Real Decreto del 20 diciembre de 1924 “sobre concesión de nacionalidad española por carta de naturaleza a protegidos de origen español”, ofreciéndose la posibilidad de retornar a los judíos herederos de la expulsión de 1492. De esta forma, obtuvo el reconocimiento de quienes lo solicitaron antes de que expirase el plazo en diciembre de 1930. El impacto de aquella diáspora ocasionó la dispersión de esta población por diferentes países llegando hasta Turquía y las costas del Mar Egeo, tema que ha sido estudiado por Vicente Llorens. El historiador reflexionó sobre los exilios culturales, los diferentes capítulos que se han sucedido en la historia española, iniciándose en la Edad Media y continuando hasta la guerra civil española. Esta situación ha ocasionado lo que denomina “la discontinuidad de la tradición cultural” (Llorens, 2003):

A lo largo de la historia de España se han producido una serie de naufragios de la cultura provocados por agentes externos a la propia evolución cultural, como coacciones políticas o el incremento de los índices inquisitoriales. Las sucesivas expulsiones: heterodoxos, judíos, moriscos, liberales afrancesados, republicanos, son otras tantas rupturas por las que la cultura española no ofrece un panorama de continuidad progresiva, como por ejemplo, la francesa (Carrasco, 1977, citado en Bauló, 2006: 130).

En este estudio, tomamos como punto de partida el flujo exílico al que pertenecían las familias Naar Scialom y Mordó, descendientes de los judíos sefardíes que fueron víctimas del Edicto de Granada. Se desconoce a nivel numérico cuántos marcharon, algunos historiadores apuntan que quizás unos cien mil. A nivel geográfico, se instalaron por diferentes países de Europa, Italia, Portugal, Países Bajos, también por el norte del continente africano. Uno de los destinos más aclamados fue la zona del imperio Otomano, concentrándose en ciudades como Estambul o Salónica (Morín, 2016), en esta última fue donde nació Juana Mordó. Ella misma señaló al respecto, “estuve en Grecia solo unos meses, después ya no he vuelto por allí. Me crié en París y en París viví toda mi juventud. [...] No sé de dónde soy” (García-Sipido, 1989: 472). El matrimonio Mordó permaneció en Berlín hasta 1940, allí vivieron el ascenso del nazismo, la quema de sinagogas, el saqueo de viviendas y negocios que eran propiedad de los sefardíes.

Me fui a vivir con él a Alemania y fueron tiempos muy difíciles aquellos de recién casada, cuando Hitler estaba subiendo al poder y comenzó a descargar sobre nosotros toda su maldad. Algunos matrimonios judíos, entre ellos un médico muy famoso, habíamos alquilado, a treinta kilómetros de Berlín, una casa llena de flores junto al agua para pasar los fines de semana. Aquel domingo nosotros no habíamos podido acudir. Fue cuando unos chicos nazis entraron y lo destrozaron todo. Al día siguiente vino el médico a casa y se puso a dar vueltas a la mesa, totalmente enloquecido, gritando: ‘nos van a matar, nos van a matar’. Lo habían triturado todo: la vajilla, el lavabo, la nevera, las ventanas, pusieron a nuestros amigos cara a la pared, sacaron de la cuna a un niño enfermo en una noche de frío, dejaron aquella villa reducida a pasto. Refugiamos al médico en nuestra casa de Berlín, y para que la criada no se diera cuenta, el hombre llegaba a la una de la madrugada, le hacíamos pasar de puntillas y dar el clic de la luz; luego se levantaba a las seis y se iba a pasear por la ciudad todo el día, sin entrar en ningún sitio porque estaba aterrorizado. Yo hacía su cama y limpiaba el lavabo en secreto antes de que amaneciera, y así estuvimos mucho tiempo. Es la única vez en mi vida que he tenido miedo, aunque nosotros éramos católicos españoles y estábamos ligeramente a salvo; pero entonces buscaban los orígenes de cualquiera, y si tenías un abuelo judío, ya podías decir amén, que lo mismo caías. Algunas veces, en los viajes en tren, los soldados o la policía, al ver mi pasaporte español, – creían que forzosamente tenía que ser franquista y antisemita. Alguno me decía: ‘Vamos a ganar la guerra, vamos a tomar Madagascar; mandaremos allí una colonia de judíos que nos haga la isla bien habitable y después ya veremos’. Y yo tenía que sonreír (Vicent, 1981).

El matrimonio Mordó marchó a Suiza que era uno de los estados neutrales¹, lo hicieron justo antes de que se produjeran las deportaciones de los judíos a los campos de exterminio. La galerista no dio más detalles al respecto, aunque sabemos que iban acompañados del pasaporte español:

Al principio de la guerra viajé a Suiza para encontrarme con mi madre, y en Suiza a mi marido le dio la primera angina de pecho. Murió allí cuatro años después. Por nuestra casa de Berlín pasaron rusos, alemanes, familias enteras de refugiados, se perdió la colección de alfombras y yo me quedé sola en Suiza con unos muebles y un coche. El cónsul me dijo que tenía que venir a España a arreglar ciertas cosas de mi marido. Llegué aquí sólo por cuatro semanas y me he quedado toda la vida (Vicent, 1981).

Un par de años antes, el Consejo Nacional helvético había enviado a La Haya un comunicado dando respuesta a la solicitud de que acogiese y diese asilo a los judíos procedentes de Alemania, parece ser que llegaron unos siete mil:

Para los refugiados procedentes de Alemania, Suiza no puede ser más que un país de tránsito. Suiza no puede recibir en su territorio a una masa de fugitivos sin un control individual. Pero sus fronteras no están completamente cerradas, y toda demanda de admisión

¹ “Suiza, país de tránsito”, *El Sol*, 9 de noviembre de 1938, p. 2.

es examinada cuidadosamente, concediéndose autorizaciones personales en la medida de lo posible².

Sin embargo, el fallecimiento de Henri Mordó de un ataque al corazón en 1942 hizo que Juana Mordó buscarse la manera de llegar a España en busca de refugio, acogiéndose a su derecho a entrar como ciudadana española. En aquel momento fueron claves algunas organizaciones judías que se apoyaron en otro tipo de colaboraciones para efectuar traslados. Sin embargo, la situación se fue recrudeciendo y en 1943 las condiciones para desplazamientos comenzaban a ser difíciles, pues el ejército alemán controlaba la frontera franco-suiza desde septiembre de ese año, y la frontera con España desde noviembre de 1942. Por tanto, teniendo en cuenta el escenario del momento – especialmente porque a este acceso solo optaban aquellos que buscaban seguir con la lucha – la entrada de Juana Mordó a España debió ser complicada. Sin embargo, por la forma en la que lo relata no pareció afectarle el escenario internacional, pues señala que llegó acompañada de su madre “después de atravesar una Europa en guerra, conduciendo ella misma su automóvil deportivo” (García-Sipido, 1989: 482). Asimismo, desconocemos los motivos reales que le empujaron a venir, Mordó explicó que fue “con el único objeto de arreglar los papeles de su marido muerto en Suiza” (García-Sipido, 1989: 482). Una circunstancia un tanto extraña que no deja de tener una lectura más bien anecdótica teniendo en cuenta que Europa estaba todavía en plena Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, su llegada coincide con la aproximación del franquismo a organizaciones sefarditas como el World Jewish Committe, con el propósito de hacer ver – de cara a la galería internacional – que estaban ayudando a los judíos. De hecho, podemos decir que en España hubo dos etapas en la relación con los sefarditas durante los años del conflicto bélico internacional:

Una primera, entre 1939 y 1942/1943, marcada principalmente por las buenas relaciones entre la recién instaurada dictadura y el Gobierno nazi alemán, por lo que previsiblemente los judíos tendrían una situación especialmente difícil. El segundo momento, que abarcaría entre las postrimerías de 1942 y el principio de 1943 hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en septiembre de 1945, cambió radicalmente debido al viraje que se produjo en la política internacional del franquismo, en un intento desesperado por acercarse a los Aliados, por lo que el alejamiento de los nazis y una progresiva aproximación a los judíos marcarían este proceso (González-Albo, 2022: 137).

Si contrastamos el testimonio de Mordó con la información que nos facilita Paris González-Albo, podemos confirmar que el viaje de la galerista no debió ser fácil, al igual que muchos otros que en aquellos años consiguieron alcanzar la Península Ibérica – ayudándose de organizaciones humanitarias de origen judío como la JOINT, HICEM y JAP (The Jewish Agency for Palestine), junto a otras como la ERC (Emergency Rescue Committee) – para zarpar desde los puertos españoles. También están aquellos que cruzan sin papeles y serían detenidos o expulsados, pues la situación se recrudeció, especialmente a partir de noviembre de 1942, incluso para aquellos refugiados que poseían documentación legal. Sin embargo, hubo algunas excepciones, tal fue el caso de Juana Mordó al igual que la letona Ronya Datnowsky (1891-1969), ambas se encontraban en las mismas circunstancias personales. Adquirieron la nacionalidad española tras contraer matrimonio con sus respectivos maridos sefardíes que la poseían tras el RD de 1924, y esto les otorgó una cierta protección para entrar en el país. Esta última entró en calidad de refugiada en abril de 1943, su estancia fue temporal, finalmente marchó desde el puerto de Cádiz. Sin embargo, Mordó nunca aludió a su situación de sefardita refugiada, llegó el mismo año acompañada de su madre, Elise Scialom, que moriría al poco tiempo, explicaría que “el motivo fue arreglar asuntos familiares. Consigue el permiso de residencia en España, con la intención de quedarse poco tiempo” (García-Sipido, 1989: 152-153), aunque terminaría siendo de forma permanente. En relación con las formas que tuvieron los judíos de entrar en contacto con el régimen, la investigadora Paris González-Albo establece que había cuatro tipos en la primera etapa del franquismo:

² “Suiza y el asilo a judíos fugitivos de Alemania”, *El día gráfico*, 19 de noviembre de 1938, p. 3.

En primer lugar, los judíos del interior, que tuvieron que vivir con la creación del Archivo Ju-dai-co Policial (1941), a través del que se pretendía conocer y controlar a la población judía; los judíos de la zona del Protectorado español en Marruecos, que mantenían una relación estable con el franquismo, pese a que algunos de ellos habían sido claramente leales a los Gobiernos de la Segunda República; los refugiados en tránsito y asilo, que, pese a no ser España un lugar seguro, muchos de ellos la eligieron como un lugar de paso hacia América; y, por último, los sefardíes de nacionalidad española, que, si se encontraban en el extranjero, no tuvieron fácil su traslado a la Península (González-Albo, 2022: 136).

Esta última circunstancia es la correspondiente a Juana Mordó, sin embargo, toda esta información no ha trascendido porque ella misma veló de que así fuese, porque hasta la transición democrática negó su origen semita. Resulta evidente que llegó a España haciendo uso de su nacionalidad y en busca de un refugio seguro. De hecho, Juan Manuel Bonet se refirió a ella como “exiliada” (Bonet, 1989: 11). Mordó intentó eliminar de la memoria colectiva sus orígenes y las circunstancias que le tocó vivir. Durante la transición, en una de las últimas entrevistas que otorgó aún perduraban en sus palabras el deseo de silenciar parte de su vida: “Yo he vivido estos años un poco misteriosamente. Cuando se hable de mí, quiero que sea a partir de mi estancia en España, que se produce hacia 1945” (Logroño, 1981: 21). En realidad, fue en 1943, quizá modificó la fecha con el propósito de borrar cualquier duda sobre su llegada, pues si nos remitimos a los artículos de prensa, habría que esperar al final de su vida y el restablecimiento de la democracia para que estos publicasen su procedencia judía. En relación con este aspecto, señala Ana García-Sipido que “Juana habló siempre de ella en voz baja [...] Nunca quiso escribir sus memorias, por temor a herir a alguien y por pudor de hablar de sí misma” (1989: 157, 165). Sin embargo, a través de algunas confesiones para varios medios, dejó entrever que se enfrentó al problema de la identidad y el no saber a dónde pertenecer.

Mi familia tenía buena posición y luego mi hermano alcanzó una fortuna considerable. Era un ser lleno de talento, de encanto y de hermosura. Él nunca se movió de París; en cambio yo no sé de dónde soy, realmente no lo sé. Cuando estoy entre los españoles defiendo a Francia, y si estoy entre franceses me peleo continuamente por España, porque creo que ni unos ni otros se conocen bien (Vicent, 1981).

Vicente Llorens, el historiador de los exilios, interpreta la condición del desterrado como una fractura que busca ser reparada mediante el retorno. En cierto modo, el viaje de vuelta de Juana Mordó a España venía a mostrar que esta era su tierra de origen, esa Ítaca anhelada de la que los exiliados fueron apartados y considerados apátridas. Había que reparar las heridas del pasado. Sin embargo, la galerista no hace mención específica a cuáles fueron los motivos que allí la establecieron, por un lado, señala: “me encontré muy pronto dentro de un mundo de escritores, poetas y artistas. Poco a poco, estas circunstancias y otras muy personales hicieron que me instalara aquí” (Montero, 1979 citado en García-Sipido, 1989: 461); por otro, justifica que “durante aquellas cuatro semanas tuve aquí un lío sentimental y decidí quedarme” (Vicent, 1981). Se trata de testimonios muy parciales y nada clarificadores para entender las supuestas dificultades que debió vivir en sus primeros años en España a donde debió llegar en calidad de refugiada. De hecho, tuvo que vender su coche para salir económicamente adelante, “busca trabajo, anda mal de dinero” (García-Sipido, 1989: 153). Sin embargo, poco ha trascendido su vida privada en aquella época, cómo alcanzó a tener una posición social teniendo en cuenta que la cuestión de género supuestamente habría sido una limitación. Otra incógnita es saber cómo pudo financiar la traída de sus pertenencias a España y quién pudo ayudarla a proporcionarle los medios. Mordó lo justificaba de la siguiente manera: “Hice traer mis cosas desde Berlín en un convoy militar francés que atravesó la zona rusa y vendí el coche para resistir mientras mi hermano me mandaba dinero; pero el dinero nunca llegó y me vi muy pronto sola en Madrid, sin nada; así que decidí ponerme a trabajar” (Vicent, 1981).

2. La reconfiguración y la búsqueda de una nueva identidad. El surgimiento de la reconocida marchante Juana Mordó

En las siguientes líneas analizaremos la figura de Juana Mordó durante los años de autarquía cuya trayectoria resulta significativa por su aproximación a los círculos culturales del régimen y determinante para su posterior proyección nacional. Quizá estos contactos fueron los que se convirtieron en el trampolín para prosperar económicamente hasta ser una figura referente en la promoción y el mecenazgo del arte contemporáneo español, sin parecer verse afectada por la crisis que sufrió España hasta 1959, cuando se produjo la aprobación del Plan Nacional de Estabilización.

Los inicios de Juana Mordó en España están vinculados a su labor como traductora y a varios medios de comunicación del franquismo, sirviéndose de su formación literaria. Después emprendería el camino de la gestión artística como galerista, recurriendo a sus habilidades y conocimientos del ámbito empresarial que había adquirido al lado de su marido Henri Mordó. Parece ser que, a nivel profesional sus comienzos fueron de la siguiente manera: "Yo había conocido a Castiella a través de la familia Quijano, en Suiza. Le pedí ayuda" (Vicent, 1981). Es decir, los primeros datos que conservamos de Juana Mordó nos informa que, de forma inmediata entra en contacto con altos representantes del franquismo. Se trataba de Fernando María Castiella (1907-1976), catedrático de derecho internacional, delegado nacional del Servicio Exterior de FET y de las JONS entre 1942 y 1943, que también formó parte del cuerpo diplomático y llegó a ser ministro de Asuntos Exteriores. Este, a su vez, le puso en contacto con Román Escobedo, (1908 - 1970) periodista, jefe de los servicios de programación de Radio Nacional y agregado de prensa en la Embajada española en Brasil que, en aquel momento estaba al frente de las emisiones para Europa de Radio Nacional. Por sugerencia del anterior se presentó ante él con una traducción al francés del artículo "El jardín de madame Bovari" de Escobedo que había sido premiado. Cuenta Juana Mordó que "en seguida me contrató un artículo diario en francés o español para la radio. Así resistí hasta caer en cierto medio de intelectuales, lo mejor que había entonces" (Vicent, 1981).

Juana Mordó se puso al servicio de Radio Nacional de España uno de los principales medios oficiales del franquismo, firmaría sus contribuciones bajo el pseudónimo de Carmen Soler, desconocemos cuál fue el motivo que le llevó a ocultar su identidad, pero no quiso difundir su nombre. Desde octubre de 1945 aparece vinculada a este medio, es decir, seis meses después de ser inauguraba la emisora de onda corta que dependía del Ministerio de Educación Nacional y buscaba cobertura nacional e internacional. El objetivo era difundir en varios idiomas en medio de un panorama internacional complicado tras la Segunda Guerra mundial, para "atender a los servicios de propaganda exterior en Europa y América" (Gómez y Martín, 2020: 109) y evitar el aislamiento. A su vez, se buscaba dar respuesta a la propaganda antifranquista que los exiliados estaban llevando a cabo en el exterior.

La emisión francesa de Radio Nacional para la que trabajó Juana Mordó con más de mil contribuciones, tenía un claro contenido propagandístico, pues eran los años de la "etapa católica de RNE" (Gómez y Martín, 2020: 222) (1945-1951). En esta emisora los temas que más se trataban eran de carácter cultural y autoexaltación, también participaban miembros del régimen, y entre los comentaristas más destacados estaban el periodista y militar Joaquín Arrarás, y el director de cine Santos Alcocer, este último era el autor del programa "Índices positivos de la paz de Franco". A partir de 1946 los artículos de Juana Mordó son más habituales: "comenzaron a aparecer en estas emisiones, cada vez con más frecuencia, espacios que resaltaban hitos culturales de la realidad española [...] se trataba de hacer proselitismo del régimen mediante la exaltación de la cultura española" (Cervera, 2005: 185), por ejemplo, a través de sus glosas cervantinas, y también del régimen. Llegó a dirigir varios espacios, en 1947 "Índice semanal del progreso de España (o "...del progreso español"), es decir, destacar lo bien que funcionaba España" (Cervera, 2005: 187); y en 1951 "La crónica femenina". Asimismo, se ha visto en sus contribuciones una defensa de los "episodios gloriosos de la Historia de España a través de los cuales pretendía contestar a intelectuales extranjeros que hubieran atacado al Franquismo" (Cervera, 2005: 185). En aquellos años RNE arremetía duramente contra el exilio republicano, llegando incluso a censurar las actividades que realizaban en el exterior, a los que se tildaba de comunistas.

Resulta contradictorio que Juana Mordó, que defendía en este momento el bienestar social que se vivía en España y rechazaba cualquier alusión al aislamiento del régimen con otras naciones, terminase más adelante empatizando con los antifranquistas y con los exiliados.

Entre los asuntos que trató en sus intervenciones de radio estaba la reconstrucción del casco histórico de Brunete por la Dirección General de Regiones Devastadas derruido durante la Guerra Civil en 1937; la inauguración del Museo de América en Ciudad Universitaria; una entrevista a Sánchez Cantón donde hablaba de los principales artistas de la colección del Museo del Prado; u otra al político del régimen, Antonio Gallego Burín, con motivo de su nombramiento como director general de Bellas Artes en 1951, año en el que el político y periodista Jesús Suevos Fernández-Jove pasaba a ser director de Radiodifusión. También resulta paradójico que al finalizar el régimen – Mordó tratase de justificar su vinculación con la radiodifusión estatal desvinculándose del discurso ideológico de las mismas: “Yo no había escrito nada en mi vida, pero él [Román Escohotado] me dijo que me daría temas y que con los artículos iba a ganar más que con las traducciones. El primer tema que me dio iba contra mis ideas, pero después llegamos a un acuerdo y escribí mucho, pero siempre eran temas generales o culturales” (Rubio, 1983: 37).

Juana Mordó intentó mantener su estatus social aburguesado, consiguió entrar en contacto con la élite política del franquismo y con los intelectuales más selectos. Se conservan datos que informan de la aproximación de Mordó a los círculos culturales del régimen y está testimoniado en publicaciones de la época que nos hablan de su asistencia a diferentes actividades del momento. Con el ensayista e historiador Pedro Laín Entralgo coincidió en una conferencia que este pronunció sobre el escritor Menéndez Pelayo en el Senado. También estuvo en el homenaje dedicado a Rubén Darío en 1949 que conmemoraba el 33 aniversario de su muerte y donde Juana Mordó figuraba por su vinculación con Radio Nacional, junto a ella estaba Elisa de Lara, delegada nacional de Propaganda de la Sección Femenina, además de representantes de la sección literaria del Instituto de Cultura Hispánica, entre otras autoridades. Ese mismo año, sabemos que también trabajó en otros medios, como *Escorial. Revista de cultura y letras* editada por FET-JONS (Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), su incorporación aparece en la segunda época de la revista, cuaderno nº 58 de junio de 1949, con una reseña del *Nuevo Glosario* de Eugenio d'Ors. Este texto dedicado al ensayista y escritor ensalzaba “el valor de ‘consigna’ para la ‘formación espiritual’ que contiene su obra” (Iáñez, 2008: 717), y estaba dedicado a su producción como crítico de arte que quedaba recogido en tres volúmenes editados de 1947 a 1949. Este dato resulta de gran relevancia porque Mordó se acerca al creador de la Academia Breve de Crítica de Arte, una institución clave para la promoción y la divulgación del arte español durante la primera etapa del franquismo.

Eugenio d'Ors fue uno de los miembros honorarios del *I Congreso Femenino Hispanoamericano* que tuvo lugar en Madrid en 1951³, quizás a través de él Mordó asistió, tal y como nos informa en la reseña que escribió para *Cuadernos Hispanoamericanos*, dirigida por el historiador y ensayista, Pedro Laín Entralgo (Mordó, 1951). O quizás también le sirvió de aval la sección que presentaba semanalmente en la RNE dedicada a “La crónica femenina”, en la que destacaba “a alguna mujer popular como modelo” (Cervera, 2005: 191) y ensalzaba las labores de la Sección Femenina. El propósito de esta celebración era conmemorar el V Centenario del nacimiento de los Reyes Católicos (1452) y la V Centuria de Cristóbal Colón (1451), y fue organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y las organizaciones femeninas españolas. Con el fin de afianzar vínculos con el continente americano se reunieron representantes procedentes de Bolivia, México, Chile, Paraguay, Argentina, Cuba, Colombia, Ecuador, Perú, El Salvador y Puerto Rico, entre otros países como Filipinas, festejando la misma efeméride. Otra actuación destacable en materia de política exterior que tuvo lugar ese año y que venía a reforzar el concepto de Hispanidad, es la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*.

En relación con el congreso referido de 1951, el objetivo era “reunir en España a las más selectas representaciones de las organizaciones femeninas de Hispanoamérica, que comulgan en los mismos ideales católicos e hispánicos” (I Congreso, 1952: 3). También se proponía reflexionar sobre la moral de la mujer, tomando como ejemplo la reina Isabel la Católica, su labor en el

³ Biblioteca Nacional de España, I Congreso Femenino Hispanoamericano (1952): *I Congreso Femenino Hispanoamericano*, Madrid.

ámbito de la sociedad, la cultura, la religión y la política, entre otros, porque ya no permanecían al margen de estos espacios. Se organizaron en cinco grupos, donde nos informa Juana Mordó de la representación de lo “femenino, y no feminista, que esto es de ayer... muestra suficiente de esta voluntad de las congresistas de obrar, no frente al hombre, sino a su lado y en su ayuda, ha sido el hecho de que, casi siempre, en las reducidas comisiones de trabajo, un hombre dirigiera el debate...” (Mordó, 1951: 131).

Tras la clausura del congreso, la figura de la mujer continuaría siendo para Mordó el tema a tratar durante su colaboración en *Teresa. Revista para todas las mujeres*, desde el mismo año de su creación en 1954 hasta julio de 1957. Esta publicación de periodicidad mensual fue creada por Elisa de Lara periodista y escritora afiliada a la Falange Española – fundada en 1933 por José Antonio Primo de Rivera – y promovida por la Sección Femenina de la que también era su fundadora, órgano para la organización de mujeres falangistas de carácter conservador. La revista era editada por la FET-JONS, al igual que la revista *Esorial*, y se mantuvo activa hasta 1977, los años de la transición española. Los artículos “constituyen un esfuerzo de construcción identitaria para una mujer joven, urbana y de clase media, como parte de un proyecto más amplio dirigido a obtener una audiencia capaz de identificarse con sus propuestas de feminidad falangista” (Ofer, 2017: 122-123). La publicación se componía de varias secciones, siendo Juana Mordó la responsable del espacio dedicado a la moda desde mayo de 1954. Probablemente esta colaboración fue resultado de aquellos encuentros con la élite social en las inauguraciones del Salón de los Once, donde ambas coincidieron. Recordemos que Salvador Vitoria en relación con esta habilidad de Mordó señaló que “cuando llegó a España era una mujer de 45 o 50 años, culta y cosmopolita. Se introdujo con facilidad en el círculo intelectual de Aranguren, Laín Entralgo, etc...” (García-Sipido, 1989: 378-379).

Las contribuciones de Mordó en esta revista nos permiten descubrir que en estos años estaba viajando a París y que sus palabras venían a fomentar el prototipo de mujer “perfumada, bien vestida, motorizada y fumadora, consumidora de revistas de moda, literatura (española y extranjera) y libros de oraciones... Teresa daba la imagen de una ‘nueva mujer’ que no existía necesariamente en la España de 1954. Sin embargo, era, sin duda, la imagen de cómo la Sección Femenina quería moldear a las mujeres” (Ofer, 2017: 130). Podríamos decir que Juana Mordó, se describía así misma en una línea muy afín al discurso de esta revista: “Yo era una joven muy pura, una chica de buena familia. Si hubiera vivido mi marido ahora sería una señora burguesa, jugaría al bridge todas las tardes y leería algún libro de cuando en cuando” (Vicent, 1981). Por tanto, no parecía sentirse ajena al discurso de sus artículos pese a que posteriormente se desvinculó sin que fuese un tema que volviese a tratar públicamente tras concluir la colaboración en este medio. Pese a este intencionado olvido, sus líneas se enmarcaban en la línea de la Sección Femenina:

La moda nueva [...] nos hará más alegres con la gente que nos rodea, más atentas con nuestros amigos, más atractivas y emprendedoras... Será tan bonita, que nos harán más felices. Y si a todas esas ventajas añadiese un poco de indulgencia para las faltas ajenas y un poco de severidad para nuestras propias culpas, sería ya no solamente la moda de ‘La perfecta casada’, sino la perfecta mujer... (Mordó, 1956a: 5).

En aquellos años, Juana Mordó seguiría codeándose con el más distinguido ambiente cultural, asistiendo a acontecimientos de calado social que le servirían para ir afianzando su posición a nivel cultural, como fue el *II Festival de Música y Danza* de carácter internacional que tuvo lugar en Granada en 1953, y que fue creado por el director general de Bellas Artes Antonio Gallego Burín, entrevistado por Mordó para RNE. En el festival se celebraron conciertos en la Alhambra, el Generalife y una exposición en el Palacio de Carlos V con obra de Zurbarán y Sánchez Cotán. A esta cita asistieron embajadores de Francia, Bélgica, Estados Unidos, Inglaterra y Suecia. También representantes del Ministerio de Asuntos Exteriores y de la Dirección General de Arquitectura, Bellas Artes, Turismo y Relaciones Culturales. Del ámbito de la medicina Gregorio Maraño y Jiménez Díaz; y de los museos, estuvieron presentes el subdirector del Museo del Prado, Sánchez Cantón; y el director del Museo Romántico, Mariano Rodríguez de Rivas. Asimismo, fueron personalidades del mundo de la comunicación como Luis Calvo, subdirector del diario ABC; representantes del medio francés *Paris Matchy Le Figaro*, de la londinense revista

Covent Garden, y de las neoyorquinas *Time* y *Life*. Entre el amplio número de figuras allí presentes, nuevamente encontramos a Juana Mordó en calidad de escritora.

La lista de acontecimientos a los que asistió se sucedieron en estos años, lo que le permitió ir afianzando sus vínculos con críticos de arte como César González-Ruano, a quien puso en contacto con el periodista y director de cine Guy Bueno. Además, Mordó se aproximó al ámbito de la dramaturgia, asistiendo a la inauguración del curso del Teatro-Escuela del Círculo de Bellas Artes que tuvo lugar en marzo de 1956. Para entonces, sabemos que formaba parte de la Asociación de Amigos del Paisaje y de los Jardines, una de las sociedades nobles fundada en 1949 por Víctor d'Ors, hijo del crítico de arte Eugenio d'Ors, que estaba integrada por más de doscientos cincuenta miembros y que velaba por la protección de estos espacios frente al crecimiento urbano. Esta asociación junto con la Dirección General de Bellas Artes organizó la I Exposición Internacional de Escultura al Aire Libre en 1953, cuyo comité estaba compuesto por Antonio Gallego Burín, que estaba al frente de la citada Dirección General; José Luis Fernández del Amo, director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid; Joan Ainaud de Lasarte, director de los museos de Barcelona; y Juana Mordó que ejerció de secretaria.

Paralelamente, Mordó actuó de anfitriona y abrió las puertas de su casa para celebrar los sábados por la tarde reuniones, eran encuentros culturales que, según su testimonio, comenzaron en 1948. Por allí pasaron las figuras más destacadas del momento y así era recogido por la prensa: "Juana Mordó es una de las damas francesas más queridas en la sociedad madrileña. Ella abre su salón los primeros sábados de mes y reúne a un grupo muy numeroso y escogido de amigos" (Narvión, 1955a: 11), a veces llegaban a la cincuentena. Ella misma contó que asistió el historiador del arte y político del régimen Gallego Burín, que en 1951 fue nombrado director general de Bellas Artes; el escritor Fernando Quiñones, el poeta Luis Felipe Vivanco – colaborador de la revista *Escorial* – junto con Luis Rosales, poeta de la Falange que además estaba vinculado a la Dirección General de Propaganda durante la Guerra Civil, en la que estuvo al frente el escritor y político Dionisio Ridruejo. Este último junto con el médico, historiador y falangista Pedro Laín Entralgo, también asistieron a las tertulias en la casa de Mordó. Sin olvidar al poeta Leopoldo Panero, al pintor Benjamín Palencia, y al filósofo y falangista José María Valverde, entre otros:

Aquellas tertulias en mi casa duraron diez años, hasta que entré a trabajar en la galería de Biosca. Se celebraban los sábados. Yo solía invitar formalmente a quien me interesaba y lo hacía una sola vez para abrirle la casa. Después ya acudía la gente libremente si le gustaba. Venían amantes del flamenco, poetas, pintores, escritores e intelectuales. Creo que aquellas veladas ayudaron mucho a que la generación del '36 se encontrara, se conociera mejor y se aglutinara más (Vicent, 1981).

Asimismo, en aquellos años Juana Mordó fue una asidua asistente a las ediciones del Salón de los Once que venían celebrándose anualmente desde 1943 en la Galería Biosca (Tusell y Martínez, 1991). Esta se fundó en 1940 por el artista y marchante Aurelio Biosca, convirtiéndose en un lugar de referencia para el panorama cultural madrileño, y cedió su sala a la Academia Breve Crítica de Arte (ABCA) (1942-1954) impulsada por el ensayista, filósofo y crítico de arte, Eugenio d'Ors (1881-1954). Por Biosca desfilaron personalidades vinculadas al Estado, como el director del Museo Nacional de Arte Moderno, entre otras figuras e intelectuales del periodo de la posguerra. Se convirtió en el lugar de referencia vinculado a la renovación del arte, pues acogió aquellas muestras en las que aristócratas y diplomáticos presentaban a un artista. En la primera edición se pudo contemplar obras de Rafael Zabaleta, Emilio Grau Sala, Pedro Bueno, Manolo Hugué, Pedro Pruna, Jesús Olasagasti, María Blanchard, Eduardo Vicente, Léonard Tsuguharu Foujita, Olga Sacharoff y Pedro Mozos. Se trataba de un acontecimiento cultural de gran trascendencia para las artes plásticas, nos informan las cronistas de la época que allí se podrían encontrar:

casi la totalidad de los directores generales de los Ministerios de Información y Educación, junto a una escogida y numerosa representación de las más altas esferas del arte, la aristocracia, la diplomacia, etc. [...] Junto a los académicos, la condesa de Aguilar, la de Bailén, la de Campo Alange... Las señoras de Vivanco, de Llosén, Marañón, de Conde... Juana Mordó. Piluca Sangro... Pieles, joyas, sombreros deliciosos, diálogos agudos, finura

intelectual, cultura refinada... El círculo amigo de aquel gran maestro de la elegancia espiritual que fue don Eugenio (Narvión, 1955b: 15).

Este último ingresó en la Falange durante la Guerra Civil y en el marco de la misma estuvo al frente de la Jefatura Nacional de Bellas Artes, que dependía del Ministerio de Educación Nacional. Entre sus actuaciones más renombradas destacamos la repatriación de las colecciones del Museo del Prado de Ginebra en 1939, tras la evacuación del Tesoro Artístico Español por el Gobierno de la República; y además fue el autor de *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte* (1944).

D'Ors tenía claro que la ABCA debía ser un instrumento fascista pero que se apartara del dogmatismoívoco del fascismo europeo y planteara una genealogía esencialmente humanista como trama de la renovación del arte español. En este sentido, D'Ors perseguía la recuperación del mito ecuménico de la cultura española como plataforma sobre la que desplegar el destino estético del nuevo régimen: espiritualidad, trascendencia y realismo contra todo lo que de opuesto había en los siglos XIX y XX (Marzo y Mayo, 2015: 108).

En 1958 Aurelio Biosca le brindó a Juana Mordó la oportunidad de ponerse al frente de la galería como directora, y esta "intentó desde un principio la salida del ostracismo en que se encontraba nuestro arte, tarea nada fácil en una época en que las autoridades podían clausurar una exposición antes de su inauguración" (García-Sipido, 1989: 124). En aquellos años comenzaba una tímida apertura artística del franquismo hacia la abstracción, siendo posible encontrar en la segunda mitad de los años cuarenta que la obra de Ángel Ferrant, Antoni Tapiès, Joan Ponç o Modest Cuixart eran apoyados por la ABCA. El régimen necesitaba abrirse hacia las nuevas corrientes internacionales algo que pesó sobre el sector más tradicional del arte español que, para concurrir a las Bienales de Venecia, São Paulo y demostrar una aparente normalidad en sus políticas culturales, había que abandonar el academicismo y el postimpresionismo a favor de la abstracción. Especialmente en 1951 Giménez-Ruiz, ministro de cultura, encontró en el arte moderno la forma de combatir las críticas antifranquistas del estadounidense Clement Greenberg, y la vía para restablecer la normalidad. Durante los años cincuenta y sesenta se apoyaron en artistas como Millares, Oteiza, Chillida o Tàpies entre otros, para crear una diplomacia cultural y hacer ver que no España era un estado totalitario, sino que se daba margen de libertad creativa. De igual modo que durante la Guerra Fría, Estados Unidos apostó por el expresionismo abstracto de Kline, William de Kooning, Pollock o Motherwell para crear una política cultural propiamente americana.

Sin embargo, algunos vieron este arte como una amenaza, otros miembros del gobierno comenzaron a apoyarlo a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, incluido el director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella. El movimiento artístico del informalismo es el que tuvo una mayor acogida porque su oficialización iba ligado a su vinculación con el catolicismo. En estos años fueron surgiendo grupos dentro de esta estética, como la Escuela de Altamira, Dau al Set o el Grupo El Paso. A finales de los años cincuenta surgieron corrientes plásticas de carácter antifranquista, como la abstracción geométrica o el realismo social, en respuesta al discurso oficial del franquismo que era el Informalismo. Juana Mordó habló de las reticencias de los coleccionistas españoles para adquirir esta obra que se abría a las corrientes internacionales y que encontró dificultades:

Tuve que esperar siete años para vender el primer Millares en España. Lo compró Juan Manuel Ruiz de la Prada. Me sentía atraída por la vanguardia, pero tenía todos los gustos en contra, y aunque la gente se burlaba de mí, en seguida organicé la primera exposición de arte abstracto. El grupo El Paso ya estaba formado desde 1956 y era conocido en el extranjero porque González Robles lo había llevado a las bienales; pero aquí la gente se ponía las manos a la cabeza, no comprendía nada. Biosca, al ver el primer Canogar, exclamó: "Parece que está hecho con crema chantilly". Entraban en la galería las parejitas pensando en comprar un bodegón para el comedor y se encontraban con un Viola. ¿Y esto qué es? ¿Y qué significa? ¿Y vale dinero? ¿Y le gusta a usted? ¿Y se puede poner encima de la chimenea? Y tenías que repetir mil veces que aquello se podía poner encima de la chimenea si la chimenea no estaba encendida. En cierta ocasión vendí una arpillería de Millares por

5.000 pesetas. A los quince días vino el comprador muy compungido, y me la devolvió. No había podido digerirla. Hoy vale más de un millón (Vicent, 1981).

El contacto de Juana Mordó con los críticos de arte del momento y su progresiva integración en el panorama cultural, motivaron algunas de las reseñas donde se inició en este género literario y que escribió durante su colaboración en la revista *Teresa*. Esta producción resulta interesante porque nos informa de su progresiva profesionalización y cuáles fueron los pilares que inspiraron su proyecto empresarial como marchante y galerista. De sus viajes a París conservamos el artículo que dedicó a la exposición Miró-Artigas de 1956, se fijaba en la obra pero también en el espacio, prestaba atención a la Galería Maeght y señalaba: “Es, ya lo sabes, una de las más destacadas de París, por el acierto con que elige siempre a sus expositores, por el gusto con que está montada, por el serio cuidado que su dueño dedica a los artistas que allí exponen. Es decir, que enseñar sus obras en Maeght equivale a ostentar un diploma de Doctor en Arte” (Mordó, 1956b: 6). Años después su propia galería será la homóloga de la anterior y se convertirá en el lugar de referencia del arte contemporáneo español. Aun así, en sus años precedentes, Mordó ya había iniciado un proceso irreversible hacia el cambio:

Todo empezó estando Juana como directora de la sala de exposiciones Biosca. Nosotros ya habíamos dado el ‘golpe de estado’ de las artes, empezamos a ser conocidos fuera de España. [...] Juana en un momento en el que el Arte de vanguardia era literalmente escandaloso en España abrió un mercado para nosotros montando su propia galería. Su significación fue, no solo hacerlo, sino hacerlo en aquel momento. [...] Aunque negaba su condición de judía, era una vendedora nata (García-Sipido, 1989: 382-383).

3. Galerista pujante del arte contemporáneo español. Juana Mordó, compromiso con el exilio y el arte antifranquista.

En los años sesenta el Museo Nacional de Arte Contemporáneo estaba siendo dirigido por el arquitecto Fernando Chueca Goitia (1958-1968), trabajó por la promoción de jóvenes artistas, especialmente del arte abstracto, mostrándose obra de Lucio Muñoz, Antonio Suárez, Fernando Zóbel, Luis Sáez, Eduardo Chillida y Ferreras, en 1962. Un año antes tuvo lugar una exposición de obra gráfica de Picasso, un acontecimiento importante porque era “el primer reconocimiento de un organismo oficial a la obra de Picasso” (Jiménez, 1989: 123), ya que la última había sido en 1936. Esta muestra activó la vida del museo, siendo uno de los mayores logros de Chueca Goitia al frente de la institución. Sin embargo, a nivel conceptual era un museo con carencias, al igual que económicamente tenía unas infraestructuras deficitarias. Esto ocasionó “que la iniciativa privada intentase suplir, en la medida de sus posibilidades las algunas de las políticas públicas” (Marzo y Mayayo, 2015: 259). Es el caso de Juana Mordó, en 1964 abrió la galería hasta 1994, aunque los diez últimos años estuvo al frente de la misma Helga de Alvear, ya que Mordó falleció en 1984. Helga de Alvear formaba parte de una generación de mujeres que en aquel momento comenzaron a gestionar galerías y el mercado del arte, como también hizo Elvira González como codirectora de la Galería Theo (1967), Juana de Aizpuru (1970) y Mercedes Buades (1973), y así sucesivamente unas y otras se fueron incorporando a un panorama cultural cada vez más diverso a las puertas de la transición democrática española (Villa, 2012: 185).

El auge de las galerías comenzó en los años sesenta, como consecuencia del incremento del coleccionismo privado por parte de la burguesía y las clases medias altas, resultado del Plan de Estabilización Económica de 1959. En aquellos años, Juana Mordó puso en marcha su galería eligiendo la Calle Villanueva n.7 para buscar la proximidad del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, ubicado en la planta baja del Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales del Paseo de Recoletos. A través de su galería aplicó sus habilidades empresariales y su manejo con los idiomas, lo que supuso un importante impulso del arte español en el exterior. Se convirtió en la galerista más influyente de aquellos años por la proyección que dio en el mercado internacional, ya que presentaba a los artistas en las principales ferias internacionales. De modo que, la Galería Juana Mordó era un lugar de referencia ineludible a visitar para coleccionistas de dentro y de fuera de España. El resultado de su éxito ocasionó la apertura de una segunda sede en la calle Castelló en 1975, aunque no tuvo el resultado esperado:

Juana Mordó comenzó a dirigir los gustos de una masa dineraria desenfrenada. De repente, por aquellos años, se destapó el baile. Los coleccionistas venían ciegos desde su parcela en la sierra y entraban en las galerías como si fueran farmacias de guardia. Fueron ocho años locos de pintura. En mitad de aquella feria, Juana Mordó se convirtió en una sacerdotisa hebrea y abstracta que iba del bracete de artistas de la vanguardia más mele-nuda, dictando la moda estética a los ricos modernos, que tenían negocios y despachos con un toque milanés. Ahora, aquel vendaval de billetes ha cesado (Vicent, 1981).

Apostó por el arte abstracto, siendo la promotora en la proyección del Grupo El Paso, especialmente Manuel Millares, Antonio Saura, Martín Chirino y Rafael Canogar, Manuel Rivera y Pablo Serrano. También impulsó a artistas del grupo de Cuenca como Gerardo Rueda, Gustavo Torner o Fernando Zóbel, contribuyendo incluso en la apertura del Museo de Arte Abstracto de la ciudad conquense que fundó este último. También apoyó a Mompó, Lucio Muñoz, Tàpies, Antonio López, Carmen Laffon, Pablo Serrano, entre otros, como el Equipo Crónica, vinculados al realismo crítico y social de carácter antifranquista.

La actitud de Juana Mordó comenzó un progresivo cambio político y social antifranquista a raíz de abrir su propia galería en 1964. Hasta entonces había predominado en ella una actitud conservadora afín a los círculos del régimen y la Falange, siendo visible en los artículos firmados para la prensa y la radio. Sin embargo, en su última etapa irá abriéndose hacia los movimientos progresistas, lo que le generó algún que otro conflicto. El pintor del Grupo El Paso, Manuel Rivera Hernández, cuenta al respecto cómo: “Inevitablemente su galería tenía un talante muy liberal para entonces, se la tachó de izquierdas, e incluso llegó a tener problemas policiales. Es posible que Juana fuera de izquierdas, pero supo moverse inteligentemente en política” (García-Sipido, 1989: 388). El artista Eduardo Arroyo señalaría que “fue la gran marchante que consiguió sacar de la clandestinidad lo mejor de la creación plástica contemporánea. Su militancia en el Arte ha dejado hecho un camino por el cual nuestro Arte es conocido dentro y fuera de España. Antes de ella no había cauces para vender nuestros cuadros” (García-Sipido, 1989: 190). En el tardofranquismo, el escritor Manuel Vicent nos dejaba su testimonio de cómo la Galería Juana Mordó parecía acoger un arte combativo:

Por lo que uno lleva observado, la Galería Juana Mordó se ha convertido en una trinchera desde donde últimamente, con una cadencia metódica, dispara un grupo de artistas de esta tercera cuerda. Primero, el burgalés Luis Saénz en unos cuadros exaltados de fuerza enseñó el flagelo de la carne, el potro y el cilicio en un expresionismo donde la violencia era tortura. Después, Antonio Suárez expresó un mundo de vísceras. Manolo Millares revistió a la sala con sus arpillerías tenebristas, desoladas como gritos retorcidos. Rivera se encargó de encerrar con celosías místicas esta Tebalda, y ahora Lucio Muñoz exhibe unas formas requemadas y encendidas, colores de brasas, que recuerdan a fragmentos de viejos retablos, iconos reducidos a ideas plásticas, macerado todo por una austeridad medieval. A primera vista parece que se trata de caminos distintos. Y, en efecto, lo son. Pero los artistas que han pasado recientemente por la Galería Juana Mordó van en busca de una meta similar: reencontrar lo inevitable, insustituible y genuino del hombre social. Me parece evidente que estos artistas están más preocupados por la visualización de una ética que por la expresión de una determinada estética (Arias Áisa, 2002: 624).

El discurso alternativo de Juana Mordó frente al oficial de los museos españoles comenzó a ser evidente. Pocos años después de la puesta en marcha de la galería acogió la obra de artistas del exilio republicano español que regresaban por primera vez a España. Mordó contribuyó a facilitar el retorno anhelado de estos apátridas que encontraron en su galería el lugar donde presentar sus legados. Esta empatía la justificaba Juan Manuel Bonet señalando que, al ser “una exiliada, fue receptiva a la obra de los artistas de la España peregrina: expuso a Manuel Ángeles Ortiz, a Bores, a Rodríguez Luna, a aquel Jacinto Salvado que Picasso retrató en los años veinte como un arlequín” (Bonet, 1989: 11).

La primera muestra que acogió fue la individual de Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) que, guiado por la nostalgia a su tierra, regresó a España en 1960. Se celebraron dos exposiciones, la primera tuvo lugar en octubre de 1969 y, posteriormente, la segunda en febrero de 1977. Sin

embargo, aunque el Museo Nacional de Arte Contemporáneo se había adelantado presentando su obra en 1962, esta no surgía a iniciativa del Estado, sino de la Fundación Fina Gómez con sede en Ginebra. Mordó eligió aquellas obras en donde se reflejaba una clara tendencia artística asimilada en su exilio bonaerense y parisino: *Albaicín*, *Cabeza agitanada* o *Paseo bajo los árboles*. En palabras de Fernando Checa Goitia:

Después de haber pensado mucho, creo haber llegado a la conclusión de que la pintura de Ortiz es un encuentro de Europa con España. Si no pareciera demasiado enfático diría mejor de occidente y oriente, esto dicho así parece sencillo, pero para llegar a este encuentro han tenido que producirse muchas cosas, ha sido preciso recorrer un largo camino, han tenido que intervenir unas circunstancias históricas y madurar al unísono con ellas (Chueca, 1975).

Otros de los proyectos que pudo haberse celebrado en la galería, pero que finalmente no se hizo, fue una exposición antológica de Esteban Vicente (1903-2001), miembro de la escuela del Expresionismo Abstracto americano afincado en Estados Unidos desde la Guerra Civil. Hubiese sido la primera muestra del pintor en España tras su exilio. La propuesta surgió a iniciativa de José Vergara, entonces colaborador del Ateneo de Madrid que impartía clases en la Yale University. Se la propuso en 1972 a la galerista Juana Mordó, sin embargo, esta declinó al no interesarle una exposición de dibujos, pues sólo lo realizaba en casos excepcionales.

Por otro lado, se presentó la obra de Antonio Rodríguez Luna (1910-1985) del 9 de noviembre al 7 de diciembre de 1976. El primer viaje del pintor a España desde su exilio en México fue en 1965, impulsado por el delicado estado de salud de su madre. En aquel momento coincidió con Fernando Chueca, director del Museo de Arte Moderno, y le animó a hacer una exposición en una de las salas de la institución, propuesta que el artista declinó por considerar que no era el momento. A raíz de aquella visita, el pintor venía cada dos o tres años a España. Aquellos viajes le permitieron conocer la situación política del país, contactar con antiguos amigos y compañeros, como Rafael Botí, e iniciar su amistad con Juana Mordó, quien le ofreció su galería para presentar su obra en Madrid. Rodríguez Luna emprendió el retorno artístico (Azcoaga, 1976) para la citada exposición, aunque se trataba de una estancia de carácter temporal porque no se trasladó definitivamente hasta mayo de 1985, falleció cuatro meses después. La muestra acogía una pequeña selección de la última etapa del pintor, una pintura madura y de gran maestría⁴ que abarcaba de 1973 a 1976. Sin embargo, de las obras mostradas sólo tres fueron adquiridas. Con motivo de esta muestra, el entonces concejal de Cultura de Montoro (Córdoba), Antonio Sánchez Villaverde, le planteó al pintor la posibilidad de dejar una parte de esa obra en su localidad natal. La idea fue bien acogida por el artista que decidió donar aquellas pinturas que estaban depositadas en la Galería Juana Mordó, pues eran las únicas que en aquel momento estaban en España. Actualmente las que integran el Museo Antonio Rodríguez Luna de Montoro.

Juana Mordó se sumó a la muestra de apoyo al pueblo de Chile que impulsó inicialmente el crítico de arte José María Galván mediante la llamada *Operación Verdad*, con donaciones a nivel internacional para que el Gobierno de la Unidad Popular pudiera crear el Museo de la Solidaridad. La Galería Juana Mordó se unió a la iniciativa de acoger de forma colectiva – simultáneamente con las galerías Multitud, Rayuela, El Coleccionista y Aele – la exposición procedente de la Fundación Joan Miró de Barcelona, titulada: *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende MADRID, donaciones de España y arpillerías de mujeres chilenas*, pues esta iba acompañada: “De una selección de arpillerías confeccionadas en Chile por nuestras mujeres, compañeras de presos políticos, compañeros “desaparecidos” o compañeros cesantes. Son sus vivencias diarias, la historia del Chile actual que ellas allí nos dan. Es una muestra de las diferentes formas de resistencia de nuestro pueblo contra el fascismo” (Contreras, 1977: 2).

Esta se celebró del 12 al 25 de septiembre de 1977 junto a las actividades de las Jornadas Culturales por Chile en la Resistencia. Al acto de inauguración asistió el político chileno Anselmo

⁴ Como señaló Enrique Azcoaga: “[Rodríguez Luna] se integró en la denominada ‘España peregrina’ le pudieron ocurrir dos cosas: disolverse en una serie de influencias generalmente mal administradas o encontrarse muy a lo profundo, y regresar de su exilio convertido en un magnífico pintor”. En el caso de Rodríguez Luna fue la segunda opción la que aconteció su carrera artística (Azcoaga: 1976).

Sule del Partido Radical y Partido Radical Socialdemócrata, junto a Moreno Galván y Rafael Alberti, y otras figuras políticas. Después, la muestra itineró por otras ciudades como Zaragoza, Pamplona o Tenerife y las obras de esta amplia muestra de arte contemporáneo español fueron generosamente donadas a esta institución chilena con el objetivo de mostrar, tras el golpe de estado de 1973 y el fin del gobierno de Salvador Allende, el apoyo internacional a la resistencia. Dos años después, desde el exilio y la clandestinidad, los que estuvieron al frente del primer museo comenzaron a trabajar en el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende que se creó en la diáspora, en París en 1975, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Surge a modo de, “respuesta contestataria artística y política a la instalación de la Dictadura en Chile” (Zaldívar, 2016: 9). Para lo cual, se crearon varias comisiones internacionales, consiguiendo reunir más de mil trescientas obras que no serían llevadas a Chile hasta el restablecimiento de la democracia en 1990, finalmente ingresaron en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. El comité español lo integró un representativo número de intelectuales y artistas de la época, entre los que se encontraban Juana Mordó, Vicente Aguilera Cerni, Rafael Alberti, Juan Genovés, Antoni Tàpies o Lucio Muñoz, entre muchos otros. Algunos de los temas representados por los artistas españoles en la citada muestra hacían referencia a la tragedia vivida por el pueblo de Chile:

Dada la respuesta inmediata y copiosa al llamado solidario, sobre todo tras la muerte del general Franco el 20 de noviembre de 1975, se planteó la idea de establecer Comités de Apoyo regionales para contactar a artistas locales e instituciones que pudiesen albergar más muestras del Museo. Por su parte, Waugh se unió a los Comités desde la galería Aeje que había fundado en Madrid en 1973 y por medio de sus vínculos con otros galeristas españoles como José Ayllón y Juana Mordó, apoyarían a los Comités para la primera muestra (Macchiavello, 2016: 65).

El compromiso antifranquista de Juana Mordó en el tardofranquismo y la transición democrática fue cada vez más evidente, esto ocasionó que la galería fuese objetivo de varios ataques porque comenzaba a verse definido su apoyo a las políticas de izquierdas a través del arte⁵. El primer atentado que sufrió la galería tuvo lugar en 1972 y se produjo en el marco de la inauguración de la exposición retrospectiva de Antonio Saura titulada *Tres visiones de Francisco Quevedo*, compuesta de 42 litografías originales. Fue atacada por un grupo de extrema derecha llamado Guerrilleros de Cristo Rey. Aquel acontecimiento afectó profundamente a Saura que, además unos años después “en 1978 en su residencia de Cuenca se inicia un incendio que destruye una buena parte de sus archivos y colecciones”⁶. Recordemos que Saura ya había manifestado artísticamente su oposición al régimen mediante los dibujos satíricos *Mentira y sueño de Franco: Una parábola moderna* (1958-1962). Destaca el hispanista francés Bartolomé Bennassar que “versan sobre la Guerra Civil que termina con el silencio de las sepulturas. Realmente, no se puede hablar de cementerios, pues estos suponen de ordinario el conocimiento de la identidad de los muertos, la participación de las familias y el homenaje que se rinde a los desaparecidos” (Bennassar y Arroyo, 2021: 9). Pocos años después, en concreto en 1967, este intelectual se instaló en París, desde allí se posicionó abiertamente contra la dictadura participando de forma activa en debates, pero también a través del arte. Por tanto, la vinculación de Juana Mordó con figuras de la izquierda ya era una realidad en plena transición democrática. En febrero de 1979, la galería acogió una conferencia de José Sanromá, secretario general del partido maoísta Organización Revolucionaria de Trabajadores (ORT), sobre su apoyo al movimiento feminista ya que defiende una sociedad libre entre hombres y mujeres.

Tres meses después, volvió a acoger otro acto de carácter político, esto conllevó que la galería fuera el foco de atención de varios ataques con motivo de la presentación de tres libros vinculados al comunismo. Se trataba de *Carta a los comunistas* (1978) del escritor, filósofo y marxista francés

⁵ “Hoja de Sala”, Exposición Crónicas de un discurso. *La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/galeria-juana-mordo> [Consulta: 2 de agosto de 2024].

⁶ “Antonio Saura, en el marco de la Capital Cultural Salamanca, 2002”, *Diario de Ávila*, 19 de agosto de 2002, p. 34.

Regis Debray, quien estuvo entre los asistentes. Con anterioridad ya había tenido problemas con la justicia española por ser uno de los organizadores de una reunión que se llevó a cabo en septiembre de 1975, cuyo objetivo era atacar “a las autoridades y al sistema político español, con pretexto de las sentencias dictadas recientemente por los Tribunales españoles. Se intervinieron unos ciento cincuenta ejemplares de esa declaración o manifiesto, unos en francés y otros en español, que los organizadores de la reunión habían traído para difundirla”⁷. Por este motivo, la Dirección General de Seguridad decretó su expulsión inmediata. El segundo libro era *El único camino* de Dolores Ibárruri – secretaria general y presidenta del Partido Comunista de España – el cual se recogía su testimonio biográfico en primera persona que fue escrito durante su exilio en Rusia, siendo publicado por primera vez en Cuba en 1962, después en México, Moscú, Argentina, Francia, Italia y en España aparecerá en 1975. Dos años después, la Pasionaria retornaba, ocupando un puesto de diputada de Asturias tras las primeras elecciones democráticas. El acto de la galería Juana Mordó además contó con la participación de Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista Español que presentó, a su vez, su libro *El año de la Constitución* (1978) que salió tras emprender el camino de la legalización del PCE en 1977. El claro compromiso político que contenía esta sesión múltiple ocasionó que la galería sufriera dos atentados, el primero se produjo al día siguiente de la celebración del citado evento:

Varias personas no identificadas lanzaron esta noche, a la una menos diez, un “cóctel molotov” contra la galería de arte Juana Mordó, en la madrileña calle de Castelló 7. Según el testimonio de algunos vecinos, los jóvenes arrojaron una botella con una mecha encendida, que provocó un pequeño incendio. Avisados los bomberos, procedieron a sofocar las llamas. Los daños materiales son mínimos. Se desconoce la filiación y motivos que llevaron a los jóvenes a lanzar el “cóctel molotov” contra la galería de arte⁸.

Tres días después, la Galería Juana Mordó volvía a ser objetivo de ataque, la prensa se hacía eco en esta ocasión del intento de ataque fallido:

El pasado lunes [14 de mayo de 1979], en la galería de arte, Juana Mordó, de Madrid, fue desactivado un artefacto explosivo que, por el componente que llevaba, pudo destruir la galería y dos pisos más del edificio, según los técnicos. Debe recordarse: que la galería está en pleno barrio de Salamanca, que 48 horas antes se habían presentado en ella tres libros comunistas, de Carrillo, Pasionaria y Regis Debray (Alarico, 1979: 31).

En el albor de los años ochenta las políticas culturales buscaban el restablecimiento de la democracia y la formación ciudadana que, para el PSOE iba unido a las movilizaciones para alcanzar un proceso sociocultural siguiendo el modelo francés, al mismo tiempo que se apostaba por una gestión cultural diversa y objetiva. En junio de 1979, Juana Mordó recibió el reconocimiento del gobierno de Adolfo Suárez por su labor cultural, haciéndole entrega durante una cena homenaje, de la Medalla de Oro en las Bellas Artes Españolas a iniciativa del ministro de Cultura Iñigo Cavero, y un libro con la firma de intelectuales, artistas y amigos de la galerista que le fue entregado por el director general de Patrimonio, Javier Tusell. En 1984 fallecía Juana Mordó. Un guiño destacable a su identidad fue que en la capilla ardiente que tuvo lugar en su propia galería, el músico “Gregorio Paniagua interpretó un concierto de música sefardí” (García-Sipido, 1989: 150). De forma póstuma le fue concedido el Premio Pablo Iglesias, la entidad socialista reconoció su trayectoria en el ámbito de las artes.

A lo largo de las entrevistas que concedió Juana Mordó en la última etapa de su vida, aportó datos que no pronunció con anterioridad durante el régimen, manteniéndolos ocultos hasta la transición. Fue entonces cuando hizo declaraciones donde reafirmaba su procedencia sefardita. Una información que quizás intencionadamente quiso mantener en silencio para evitar ser considerada refugiada de la Segunda Guerra Mundial. Su integración inmediata en el franquismo, el nacionalcatolicismo, la falange y la Sección Femenina, demuestra que Mordó rompió de forma

⁷ “Nota de la Dirección General de Seguridad sobre la expulsión de una delegación francesa”, *La Vanguardia Española*, 23 de septiembre de 1975, p. 42.

⁸ “Molotov contra la Galería de arte Juana Mordó”, *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 15 de mayo de 1979, p. 36.

inmediata con su pasado y buscó reconfigurar una nueva identidad, pudiendo ser el motivo por el que firmó con el pseudónimo Carmen Soler para la RNE de Francia. Otra hipótesis es que no quisiera ser reconocida fuera de España o que no se la asociara con los temas que trataba. Esta incógnita es difícil de despejar, puesto que no hizo mención al respecto en sus entrevistas y renunció a escribir sus memorias, pero sí intentó desvincularse de los temas que trató señalando tiempo después que no eran afines a sus ideas.

Conclusión

Resulta evidente que Juana Mordó consiguió posicionarse en la élite social más relevante y esto le ocasionó éxitos profesionales. Su gestión al frente de la dirección de Biosca y, posteriormente a través de su propia galería, fueron fundamentales para consolidarse como la galerista de arte español más importante de la segunda mitad del siglo XX, por las habilidades empresariales que adquirió al lado de su marido Henri Mordó, y por las lingüísticas, alcanzando el mercado internacional como nunca antes se había conseguido.

Sin embargo, la consolidación empresarial de Mordó supone una desvinculación progresiva con el franquismo para ir abriéndose hacia un compromiso político más liberal hasta llegar a ser reconocida por sus círculos más cercanos “de izquierdas”. Esta apertura se produce en el tardofranquismo y la transición democrática. Mordó termina ofreciendo su espacio a actuaciones antifranquistas en apoyo al pueblo de Chile, a comunistas españoles del exilio o artistas procedentes de la diáspora. Fue entonces cuando reconoció abiertamente su procedencia sefardita. Quizá con el cambio de régimen al estado democrático encontró las garantías para manifestar su procedencia o quizás Mordó buscaba su aproximación a las políticas culturales progresistas. En definitiva, sus actuaciones parecen confirmar que intentó desvincularse de un pasado afín al régimen con el que pretendía romper para evitar su vinculación con el franquismo y reconfigurar su identidad.

4. Referencias bibliográficas

- Alarico (1979): “Anecdotario político el hormiguero”, *Diario de Burgos*, 18 de mayo, p. 31.
- Arias Aisa, M^a del Mar (2002): *El estilo en la obra de Manuel Vicent: la obra en prensa de Manuel Vicent*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Azcoaga, Enrique (1976): “Rodríguez Luna”, *Blanco y Negro*, 20 de noviembre.
- Bauló, Josefa (2006): “Vicente Llorens y la polémica del regreso. Venir o volver”, *Laberintos. Revisión de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 6-7, pp. 125-135. Disponible en: https://bivaldi.gva.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=162&anyo=2006 [Consulta: 12 de agosto de 2024].
- Bennassar, Bartolomé y Arroyo, Eduardo (2021): “Mentira y sueño de Franco”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 35, pp. 6-10.
- Bonet, Juan Manuel (1989): “La galerista moderna por excelencia”, en Juan Manuel Bonet, Francisco Calvo Serraller, Julián Gállego, Miguel Logroño y Simón Marchán Fiz, eds., *XXV Aniversario de la Galería Juana Mordó 1964-1989*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 9-12.
- Castañeda, Paloma (1999): “Juana Mordó, dama del arte español”, *Raíces: revista judía de cultura*, 38, pp. 15-16.
- Cervera Gil, Javier (2005): “Contra ‘el enemigo exterior’. Las emisiones de Radio Nacional de España en francés (1945-1953)”, *Comunicación y Hombre*, 1, pp. 181-197.
- Chueca Goitia, Fernando (1975): *Manuel Ángeles Ortiz: óleos, dibujos, papeles cortados*, Alicante, Galería Litoral.
- Contreras Bell, Miria (1977): “Comunicado sobre las actividades MIRSA en distintos países del mundo”, *La Habana*, diciembre, p. 2. Archivo MSSA. Disponible en: <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3526> [Consulta: 12 de julio de 2024].
- García-Sipido, Ana, (1989): *Juana Mordó (marchante de arte)*. Tesis doctoral inédita, UNED, Madrid.
- Gómez García, Salvador y Martín Quevedo, Juan (2012): “Del yugo a la cruz. Radio Nacional de España: una radio en transición (1945-1951)”, *Área abierta*, 33, noviembre, pp. 219-230. doi: 10.5209/rev_HICS.2013.v18.43962. [Consulta: 16 de agosto de 2024].

- Gómez García, Salvador y Martín Quevedo, Juan (2020): "Radio Nacional de España en el laberinto franquista. La construcción de la radio estatal tras la Guerra Civil (1939-1945)", *Historia y comunicación social*, 25,1, pp. 101-111. doi: 10.5209/hics.69230. [Consulta: 22 de julio de 2024].
- González-Albo, Paris (2022): *El antisemitismo como arma de guerra: los judíos en España desde la II República hasta 1945 a través de la prensa*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Iáñez Pareja, Eduardo (2008): *Falangismo y propaganda cultural en el "Nuevo Estado": La revista Escorial (1940-1950)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Granada.
- Jiménez Blanco, María Dolores (1989): *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- Llorens, Vicente (2003): "La discontinuidad cultural española", *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 2, pp. 95-106. Disponible en: https://bivaldi.gva.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=162&anyo=2003 [Consulta: 2 de agosto de 2024].
- Logroño, Miguel (1981): "Juana Mordó: La indescifrable permanencia del arte", *Nosotros+*, 8 de junio, p. 21
- Macchiavello, Carla (2016): "Fibras resistentes: sobre el/ los/ algunos museos de la resistencia", en Claudia Zaldívar y Carroll Yasky, eds., *1975 - 1990 Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. MIRSA, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, pp. 28 - 75.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra.
- Mordó, Juana (1951): "Feminismo hispanoamericano en Madrid (Notas al I Congreso Femenino h.a.)", *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista de Cultura Hispánica*, 22, julio-agosto, pp. 130-132.
- Mordó, Juana (1956a): "La moda", *Teresa. Revista para todas las mujeres*, enero, p. 5.
- Mordó, Juana (1956b): "Carta de París. Donde se cuenta el triunfo de unos españoles", *Teresa. Revista para todas las mujeres*, enero, pp. 6-7
- Moreno, Ana (2018): "Juana Mordó: mujer y galerista, su legado", *RdM. Revista de Museología*, 72, pp. 30-37.
- Morín, Edgar (2016): "Si te olvidara, Salónica...", *Quaderns de la Mediterrània*, 23, pp. 213-220.
- Narvión, Pilar (1955a): "Crónica madrileña", *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, 7 de febrero, p. 11.
- Narvión, Pilar (1955b): "Crónica madrileña", *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 23 de febrero, p. 15.
- Ofer, Inbal (2017): "Teresa, ¿revista para todas las mujeres? Género, clase y espacios de la vida cotidiana en el discurso de la Sección Femenina (1960-1970)", *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 37, pp. 121-146.
- Pareja, Nuria (2017): *El aprendizaje de la galerista Juana Mordó. La Galería Biosca 1958-1964*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- Rubio, Pilar (1983): "Tengo la mentalidad de una alumna", *Lápiz*, 6, mayo, pp. 34- 39.
- Tusell, Javier y Martínez Novillo, Álvaro (1991): *Cincuenta años de arte: Galería Biosca, 1940-1990*, Madrid, Turner.
- Vicent, Manuel (1981): "Juana Mordó, en óleo sobre tabla", *El País*, 26 de septiembre.
- Villa, Rocío (2012): "Artistas y arquitectas españolas entre los feminismos, desde 1900 a hoy", en Isabel Tejada y María Olivia Rubio, eds., *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, Madrid, Acción Cultural Española, pp. 169-194.
- Zaldívar, Claudia (2016): "Museo en el exilio, un modelo de resistencia", en *1975 - 1990 Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. MIRSA, Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, pp. 8-13.