

## Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio<sup>1</sup>

Carmen Gaitan Salinas<sup>2</sup>

Recibido: Mayo 2017 / Evaluado: Julio 2017 / Aceptado: Noviembre 2017

**Resumen.** El presente texto trata sobre la participación de las artistas españolas exiliadas en México en el muralismo del citado país. Aunque se verán casos muy concretos, los murales que aquí se presentan –algunos de ellos desconocidos hasta el momento– manifiestan el interés de las refugiadas por insertarse de forma activa no solo en la sociedad mexicana sino también en su cultura. Gracias a estudios como los de Germaine Greer podemos dilucidar cuáles fueron las dificultades que experimentaron las españolas en tierras mexicanas y por qué sus intervenciones fueron tan limitadas. Así, a lo largo de las siguientes páginas, se estudiarán las producciones de Manuela Ballester en espacios de ocio o las contribuciones de Elvira Gascón en el entorno religioso, pasando por las puntuales implicaciones de Mary Martín o Regina Raul. En cualquier caso, estas creadoras no se doblegaron a las prácticas artísticas que supuestamente les correspondían, sino que supieron adaptarse a los nuevos requisitos para hacerse visibles en los muros de México.

**Palabras clave:** Muralismo; exiliadas; pintoras; historia contemporánea; estudios de género.

### [en] The Mexican Walls: A Challenge for the Female Spanish Exiled Artists

**Abstract.** This paper focuses on the muralism of the female Spanish artists exiled in Mexico after the Spanish Civil War. Although we are studying some specific artists, the murals which we explain here –some of them unknown until now– show the female refugees' interest in actively inserting themselves not only in the Mexican society but also in their culture. Thanks to the work of Germaine Greer, we can elucidate which were the difficulties in the Mexican country and why their interventions were such limited. In that way, on the following pages, we study Manuela Ballester's productions in leisure space or Elvira Gascón's contributions in the religious context, pass through Mary Martín's or Regina Raul's isolated participations. In any case, these artists did not yield to the artistic practices that supposedly belong to them, but they knew to adapt themselves to the new requirements, making themselves visible on the Mexican walls.

**Keywords:** Muralism; exiled women; women painters; contemporary history; gender studies.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Muros pintados por refugiadas españolas. Conclusiones. Referencias bibliográficas. Agradecimientos.

**Cómo citar:** Gaitan Salinas, C. (2018). Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio, *Investigaciones feministas* 9.1, 47-66

<sup>1</sup> Este trabajo se ha elaborado dentro del marco del proyecto I+D+i del P.E. *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (Ref. HAR2014-53871-P). La información fue obtenida durante el periodo de beca FPU concedida por el MECID.

<sup>2</sup> Instituto de Historia, CSIC  
carmen.gaitan.salinas@gmail.com

## 1. Introducción

La ruptura que marcó la Guerra Civil española se hizo sentir en todos los aspectos de la vida profesional y personal de los ciudadanos. El exilio fue para muchos la única opción y, en consecuencia, México abrió generosamente sus puertas a aquellos refugiados que huían de las atrocidades de la guerra y el franquismo. Con todo, retomar la normalidad y adaptarse al nuevo país no fue fácil. Tampoco lo fue para los artistas españoles hacerse un hueco en el panorama artístico mexicano. Y mucho menos para las creadoras que, en honor a sus convicciones políticas y su fidelidad a la familia, habían cruzado el Atlántico “acompañando a sus maridos, pero también” en busca de en busca de libertad y nuevas oportunidades.

Así las cosas, al país mexicano arribó un elevado número de artistas españolas que hubieron de buscar diferentes empleos para poder sobrevivir. Además de la ilustración y del mundo editorial, donde igualmente encontraron cabida sus compañeros y colegas masculinos, la mayoría de las creadoras plásticas ejercieron también como docentes de dibujo, diseñadoras e, incluso, costureras. Asimismo, se interesaron por el grabado, la pintura —cuando habían logrado adquirir cierta consolidación artística dentro del panorama mexicano— y la escenografía, lenguaje que comparte ciertas características con el muralismo.

Como veremos a continuación, las artistas españolas exiliadas en México que se interesaron por esta práctica fueron varias, entre las que se encuentran Manuela Ballester, Mary Martín, Remedios Varo, Regina Raull y Elvira Gascón, siendo esta última la que mayor actividad desarrolló dentro del muralismo. Ahora bien, la cal, la vinelita y el concreto teñido—productos y técnicas utilizadas por Gascón—, no fueron las únicas elegidas para recubrir los muros. También el tapiz es una forma mural y a ello se dedicaron las exiliadas Carlota Preux y Marta Palau. No obstante, no nos detendremos en este punto, ya que excedería los límites de este trabajo.

En relación al muralismo, debemos señalar que la cuestión de la dimensión ha constituido uno de los campos de batalla para las artistas a lo largo de la historia del arte. Germaine Greer ya se refirió a ello en su revelador libro, *The obstacle race*, en el que analizaba las causas y motivos que habían propiciado un alejamiento de las artistas hacia el arte colosal. Ahora bien, la dimensión, tal y como defiende Greer, no se refiere únicamente al tamaño. Según la premisa enunciada por Aristóteles, en la que formulaba que la obra de arte debe tener dimensión (Greer, 1979, 104), esta alcanza un sentido más profundo. Traducida al inglés como *greatness*, trasciende el mero significado de la escala. Sin embargo, dicho concepto, el de grandeza, ha sido tradicionalmente relacionado con lo masculino, en tanto en cuanto tiene que ver, no solo con la medida física de la obra, sino con la propia actitud de su creador. Según Greer, esta concepción fue engrandecida a partir, sobre todo, del Renacimiento, periodo en que se llevó al extremo la asunción del artista como genio creador, dotado de una función semejante a la de Dios. Así, “the painter is now supremely an artist not because he understands the application of color to a flat surface, but because of his personality, a heroic super-masculine concept which women should only adore, not imitate” (1979, 105)<sup>3</sup>. Y es que el gran formato ha estado relacionado, tradicionalmente, con la etapa

<sup>3</sup> “El pintor es ahora un excelente artista no porque comprenda la aplicación del color sobre una superficie plana, sino por su personalidad, un concepto heroico súper masculino que las mujeres deberían adorar, pero no imitar” (trad. de la autora).

final de la creación artística, mientras que lo pequeño se ha identificado con los dibujos preparatorios de obras, siendo, curiosamente, los más satisfactorios para los artistas y habiendo permanecido en propiedad de los mismos.

En cualquier caso, es un hecho que las mujeres han preferido, por lo general, permanecer en un género de menor escala. Este es el caso de Sonia Delaunay, quien después de pintar el panel para el Musée d'Art Moderne de París volvió a sus textiles, ilustraciones, esculturas blandas, *collages*, etc. No es casual tampoco este gusto por lo pequeño, relacionado con la educación femenina, pues “from their earliest childhood women had been rewarded for self-inhibition” (Greer, 1979, 108)<sup>4</sup>, algo que quedaba manifestado en un constante uso de la voz baja, en la discreción o en la utilización de gestos discretos. Por entonces, “[...] women lived on a different scale from men: they took up less room” (Greer, 1979, 108)<sup>5</sup>. Esta cuestión del espacio se fue resolviendo a lo largo del tiempo, con la paulatina conquista de una habitación propia.

Por su parte, el muralismo en México, que gozaba de un alto poder propagandístico<sup>6</sup>, constituyó un movimiento cultural, pero también político y social, protagonizado principalmente por tres figuras centrales: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera, quienes se habían encargado de relacionar el muralismo con la identidad masculina. Ya Siqueiros, en 1945, en su libro *No hay más ruta que la nuestra* abogaba por un arte que debía ser “monumental, heroico, público, ideológico, social, realista, beligerante y polémico” (Deffebach, 2015, 2), adjetivos todos ellos aplicables al género masculino. Tradicionalmente, la cultura había sido identificada con este, mientras que lo femenino había estado relacionado con la naturaleza. De ahí que, durante los años treinta y cuarenta, la implicación femenina fuera muy reducida, en el mejor de los casos dedicada a temas relacionados con su género y destinada a espacios públicos de acceso minoritario, como, por ejemplo, el mural que realizara la pintora y escritora Aurora Reyes, miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) para el Centro Escolar Revolución, titulado *Atentado a las Maestras Rurales*. Pero no fue Reyes la única muralista, también Elena Huertas y otras posteriores, ya en la década de los sesenta, vistieron paredes de edificios públicos como el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

Sin embargo, las características que se supone que debía tener la pintura mural –la de representar temas heroicos, ser monumental y estar situada en espacios públicos– alejaba la posibilidad de que las mujeres participaran del movimiento, pues en general se consideraba que no eran capaces de llevar a cabo pinturas de gran formato en técnicas diferentes a la pintura de caballete y con temáticas que hicie-

<sup>4</sup> “Desde la más temprana edad las mujeres habían sido premiadas por la cohibición de sí mismas” (trad. de la autora).

<sup>5</sup> “Las mujeres vivían en una escala diferente a la de los hombres: ellas acaparaban menos espacio” (trad. de la autora).

<sup>6</sup> El muralismo mexicano fue comprendido por sus iniciadores como un movimiento que, entre otras cosas, ofrecía a toda la población el disfrute del arte, además de utilizarlo como un instrumento de difusión y crítica de la cultura, la política y la historia. Para ello no solo debía ser emplazado en lugares públicos, sino que debía formar parte de ellos, tanto en “arquitecturas coloniales o viejas: la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, la antigua iglesia de la hoy Escuela de Chapingo, etc. [...] o en arquitecturas recientes en las cuales no se había concebido previamente, con sentido arquitectónico-pictórico, el complemento muralista: el edificio de Salubridad Pública, el edificio de la Suprema Corte, etc.” (Siqueiros, 1950, 8).

ran referencia a la revolución social, a los héroes históricos y a la cultura popular. Tanto fue así que, en 1945, tras haber firmado la pintora mexicana María Izquierdo un contrato con el gobierno de la ciudad para realizar un mural en el Departamento del Distrito Federal, Siqueiros y Rivera se opusieron abiertamente al proyecto, imposibilitando, junto con el apoyo de otros sectores, su realización final (Deffebach, 2015, 111-130).

Ahora bien, no solo las mujeres tuvieron complicaciones para participar en el muralismo. Los exiliados también experimentaron cierto rechazo para adentrarse en este ámbito, uno de los primeros en el que intentaron integrarse a su llegada a México, dado que los mexicanos y los españoles compartían la concepción del muralismo como una herramienta fundamental en la propaganda de ideas políticas y sociales. Conocidas son las desavenencias surgidas en torno al mural *Retrato de la burguesía* (1939). El Sindicato de Electricistas había encargado a David Alfaro Siqueiros la ejecución de una obra en la que se representasen los principales problemas de la guerra europea, el capitalismo y los trabajadores. Por entonces habían llegado ya a México numerosos artistas españoles, entre los que se contaban Josep Renau y Manuela Ballester. Estos acudieron al pintor mexicano, quien invitó a Renau, Ballester, Miguel Prieto y Rodríguez Luna junto a los mexicanos Antonio Pujol y Luis Arenal a pintar el citado mural. En él debían confluír la tendencia social, aportada por el muralismo, y el fotomontaje, proporcionado por Renau. No obstante, el resto de los colaboradores españoles no compartía una verdadera inquietud por lo mural, de manera que abandonaron el proyecto. Finalmente, este fue concluido por el matrimonio Renau-Ballester (Uribe, 2016, 18-28), ya que Siqueiros y Luis Arenal huyeron al verse implicados en el atentado contra León Trostky (Cabañas, 2001, 300). Por tanto, la colaboración entre los españoles y los mexicanos no llegó a buen puerto, de manera que, a la larga y dada su concepción del arte y sus preferencias por la pintura de caballete, tuvieron complicaciones para intervenir en la pintura mural.

## 2. Muros pintados por refugiadas españolas

Si, como hemos visto, las artistas mexicanas encontraron limitaciones para utilizar los muros de la ciudad, más aún las tuvieron las españolas, ya que a ello se sumaban las cuestiones derivadas de la no pertenencia a una cultura, una historia y, de alguna forma, hasta una estética. Y es que, como ha recogido Héctor Jaimes, quien en su obra analiza los escritos iniciales del movimiento redactados por Siqueiros y aparecidos en *El Machete* (México, 1924), el

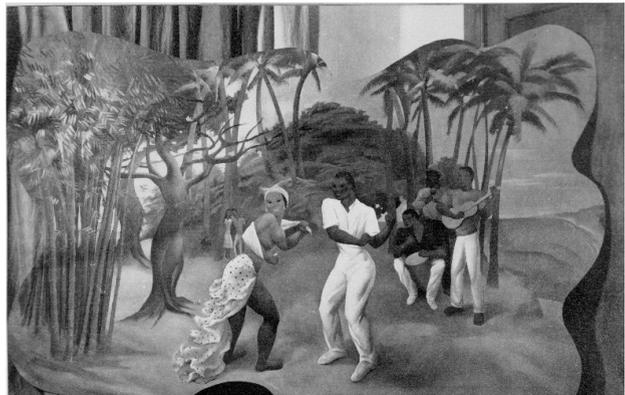


Figura 1. Manuela Ballester, “Sin título (bailes autóctonos)” mural para el Hotel Mocambo, Veracruz, 1945. Archivo Carlos Renau.

artista mexicano rechazaba una serie de cuestiones, como la pintura de caballete y las manifestaciones burguesas, a favor de un arte monumental y público (Jaimes, 2012, 37). En cuanto a la estética que guiaba al muralismo, Jaimes afirma que:

[...] el *Manifiesto del Sindicato* cumple también una función que se relaciona con la preservación cultural, pues está arraigado en la realidad social e histórica mexicana; [...]. Es por ello que, desde muy temprano, Siqueiros toma una clara distancia de las vanguardias europeas, ya que estas se presentaban como modas de una realidad distinta a la realidad latinoamericana (2012, 38).

Además, la práctica mural no compartía un origen común en México y en España. Mientras que en el país ibérico la pintura mural era aprendida en la Escuela de Bellas Artes como una técnica “canónica”, probablemente arropada por el aura de la antigua pintura italiana y el arte eclesiástico, en México devenía en experiencia popular y, como tal, no era impartida en los círculos académicos<sup>7</sup>. En cualquier caso, aunque bajo ideas distintas, el muralismo mexicano albergaba los mismos objetivos que la antigua pintura mural occidental: aleccionar.

Esto no quiere decir que los y las artistas españolas tuvieran un cómodo acceso a dicho lenguaje artístico, según hemos visto en el *Retrato de la burguesía*. Pero a pesar de ello, entre 1944 y 1950, la artista valenciana Manuela Ballester Vilaseca (Valencia, 1908-Berlín, 1994) realizó una serie de paneles en diferentes emplazamientos privados de ocio, surgidos al calor del crecimiento económico de aquellos años. Ni que decir tiene que la posibilidad para llevar a término estas producciones se debió, en alto grado, a las relaciones existentes entre los exiliados de diferentes profesiones, en concreto los arquitectos, quienes facilitaron la colaboración con los y las artistas españolas.

El primer trabajo mural de Ballester se produjo gracias a la construcción del Hotel Mocambo en Veracruz, realizado por la empresa Vías y Obras S.A., fundada en 1940 por el arquitecto exiliado Jesús Martí Martín, en el puesto de gerente general, y Manuel Suárez y Suárez, emigrado español que actuó como socio capitalista. Más tarde se incorporaron el ingeniero Carlos Gaos; los arquitectos, Arturo Sáenz de la Calzada y Enrique Segarra, y, entre 1942 y 1946, Félix Candela, como proyectista y supervisor (Del Cueto, 2014, 262-290). El edificio fue finalizado en 1949, pero el encargo de la decoración se hizo años antes a Manuela Ballester, quien contribuyó con cuatro paneles. En marzo de 1944, estando la pintora en Veracruz en casa del comunista José María Rancaño, anotó en su diario: “estoy dibujando el tema del Polo Norte que estoy pintando, o que he de pintar en Mocambo. Comencé ayer martes, aunque no hice más que dibujar con el gis muy a la ligera sobre el muro”<sup>8</sup>.

Sin embargo, el proyecto tuvo sus altibajos, ya que, en una carta escrita por Manuela Ballester a Renau a comienzos de 1945, le contaba a su marido la desatención que al parecer estaba mostrando Martí hacia la decoración del hotel: “[...] no

<sup>7</sup> No obstante, hay que matizar que en ocasiones las técnicas utilizadas por la tradición italiana y el muralismo mexicano difirieron. Aunque gran parte del muralismo mexicano volvió su mirada a las técnicas utilizadas en periodos artísticos anteriores, a saber, el fresco y la encáustica, David Alfaro Siqueiros pintó numerosos murales “con una solución sintética conocida como piroxilina diseñada con fines industriales”, pero que el artista supo adaptar a sus necesidades para crear cromatismos y veladuras (Mijangos, 2002, 243).

<sup>8</sup> Ballester, Manuela, “8 marzo 1944. Veracruz”, Diario de 1942 a 1945, 58. Archivo Carlos Renau –en adelante ARRA–.



Figura 2. Josep Renau y Manuela Ballester, Sin título, Signos del zodiaco para las bovedillas del Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca, 1950. Archivo Carlos Renau

pienso hablarle a Martí del asunto de las pinturas en Mocambo y le he pedido a don Chucho que ya él tampoco le diga nada en mi nombre. Si Jesús Martí se acuerda y le interesa y me habla, pintaré o no pintaré según me convenga”<sup>9</sup>. Finalmente, Manuela Ballester llevó a cabo unas pinturas sobre tabla a la manera de murales portátiles, que representaban el Polo Norte, bailes autóctonos (Figura 1), costumbres de Veracruz y un paisaje con playa rocosa. Así, la artista pudo trabajar en su residencia de Mixcoac, sin necesidad de viajar y desatender a la familia, tareas que le preocupaban y le agobiaban a un mismo tiempo, dado que en abril de 1945 ella misma se establecía unos estrictos horarios de trabajo doméstico y profesional: “he aquí un programa que, si soy capaz de seguir, saldré a flote yo y mi trabajo, y mis cuidados por los niños y atención para el orden de la casa”<sup>10</sup>.

Los de Mocambo fueron los únicos paneles conocidos hasta el momento que la valenciana emprendió en solitario, aunque su experimentación muralista no acabó ahí. Por entonces Renau tuvo diferentes encargos murales, en los que la familia Ballester colaboró, como las pinturas que debían decorar el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, remodelado por Vías y Obras S.A. en 1946 y, más tarde, por Cubiertas Ala, empresa creada y dirigida por Félix Candela en 1950 junto a sus hermanos. Aunque las reformas datan de 1946 (Alarcón, 2011), el encargo para decorar la nueva cantina tuvo lugar en el verano de 1944. Ya desde junio de ese año Manuel Suárez había prometido verbalmente el trabajo a Renau<sup>11</sup>, quien necesitaría toda la ayuda posible, de ahí que, conociendo el importe del trabajo, destinara unas pequeñas cantidades a sus colaboradores: él ganaría 800 pesos, su mujer cobraría 150 y 50 su cuñada Rosita. Además, le imponía a Manuela una dura condición: “que no tome trabajo sin su permiso”<sup>12</sup>.

Sea como fuere, se trataba de una buena noticia y la pintora valenciana se alegraba por ello. El encargo constaba de dos partes, una constituida por “los siete muros que cierran la parte posterior contigua al salón del Casino” y otra formada por “las diez y siete bovedillas que forman la techumbre general consideradas como una entidad espacial”. Para el primer espacio Renau ideó un mural que llevó por título

Sea como fuere, se trataba de una buena noticia y la pintora valenciana se alegraba por ello. El encargo constaba de dos partes, una constituida por “los siete muros que cierran la parte posterior contigua al salón del Casino” y otra formada por “las diez y siete bovedillas que forman la techumbre general consideradas como una entidad espacial”. Para el primer espacio Renau ideó un mural que llevó por título

<sup>9</sup> Ballester, “9 enero 1945. Veracruz”, Diario de 1942 a 1945, 130. Archivo Carlos Renau.

<sup>10</sup> Ballester, “21 abril 1945. Sábado, Mixcoac”, Diario de 1945 a 1948, 30. Archivo Carlos Renau.

<sup>11</sup> Ballester, “7 junio 1944. Miércoles”, Diario de 1942 a 1945, 71. Archivo Carlos Renau: “Son las 2 de la mañana, Renau está acabando tres etiquetas para tequila de las cuales le he hecho yo las letras. Dice que es la última “letra” que hace. Muchas veces ha dicho lo mismo, pero siempre sale con alguno de estos compromisos. Aunque se los van a pagar bien, muy bien, quisiera que no tuviese la cabeza más que para las pinturas que ha de realizar en Cuernavaca y que ya tiene, aunque verbalmente encargadas por Suárez”.

<sup>12</sup> Ballester, “1 agosto 1944”, Diario de 1944 a 1948, 214. Archivo Carlos Renau.



Figura 3. Josep Renau (y Manuela Ballester, Rosa Ballester y David Antón), *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad*, 1946. Archivo Carlos Renau.

*La formación de la cultura hispánica*, más conocido como *España hacia América* (1946), donde se narraba la historia de España desde los fenicios hasta la conquista de América. Aunque no se puede precisar con exactitud la colaboración de Manuela en este mural, parece quedar claro, a través de los diarios de la artista valenciana y del testimonio de su hijo mayor Ruy (García, 2014, 427), su implicación en la ejecución del mural, así como la del propio Ruy (Bellón, 2009, 155).

Sin embargo, sí conocemos con mayor detalle el trabajo realizado por Ballester y Renau en las cúpulas del Hotel Casino de la Selva. Los programas iconográficos desarrollados hacían referencia a la cosmogonía, imágenes idóneas para una techumbre. La idea era “contrapesar la sencillez conventual de la arquitectura”, para lo que era necesario, según Renau, “poblar las diversas bovedillas con motivos ornamentales de reducido tamaño y de simple ejecución”<sup>13</sup>.

De este modo, para las bóvedas 1, 2 y 3 Renau proyectó doce imágenes sobre los meses del año y los símbolos del zodiaco (Figura 2), en las que intervino Manuela Ballester<sup>14</sup> realizando las leyendas, dado que Renau detestaba hacer letras. La segunda serie estuvo constituida por los veinte días del mes astronómico mexicano y abarcó desde la bóveda 4 a la 8, a las que siguió la bóveda 9 que representaba los cuatro soles aztecas. El contrapunto a la representación de los cuerpos celestes fue la creación de “monstruos vivientes que habitan el fondo de los mares” y que se situaron entre las bóvedas 10 y 13. El proyecto se completó con la serie de los planetas del

<sup>13</sup> Renau, Josep, Borrador del proyecto de la cantina del Hotel Casino de la Selva de Cuernavaca, h. 1944. Archivo Carlos Renau.

<sup>14</sup> Ballester, “4 septiembre 1944”, Diario de 1944 a 1948, 248. Archivo Carlos Renau.

sistema solar en las plementerías de las bóvedas 14 y 15 y de los volcanes mexicanos en las bóvedas 16 y 17.

Esta labor, programada para cinco meses<sup>15</sup>, fue simultánea a la ideación del mural principal<sup>16</sup>, *España hacia América*, no exento de complicaciones. En marzo de 1945 Manuela Ballester anotaba en su diario las últimas modificaciones que Jesús Martí había planteado respecto al proyecto, que debía ajustarse a una nueva medida establecida por el arquitecto. El mural *España hacia América*, de más de 300 metros cuadrados, versaba sobre los orígenes del país ibérico y el traslado de su cultura hacia tierras mexicanas, mientras que la pared de enfrente debía simbolizar la cultura mexicana, aunque nunca llegó a realizarse.

El Hotel Casino de la Selva quedó, por tanto, profusamente decorado por el matrimonio Renau-Ballester, aunque hoy día, debido a su derrumbe, no se puedan apreciar las contribuciones que los valencianos realizaron, junto con otros artistas como Siqueiros, Orozco o Icaza, al prestigioso hotel. Posteriormente, a la pintura mural se sumaron pequeñas obras pictóricas, como el cuadro del ángel realizado por Manuela en 1950 para el bar del hotel<sup>17</sup>, actualmente también desaparecido.



Figura 4. Mary Martín trabajando en el mural del estadio de Ciudad Universitaria, México D.F., 1951-1952. Archivo María Luisa Vázquez Martín.

Finalmente, el tercer trabajo mural en el que Manuela Ballester se implicó fue el titulado *De las fuerzas naturales se obtiene la electricidad* (Figura 3)<sup>18</sup>. De nuevo, el encargo se hizo a Josep Renau, a raíz de su relación con el ingeniero Luis Espinoza Casanova. Este invitó al matrimonio, en febrero de 1946, a un viaje a Necaxa<sup>19</sup> en el que visitaron, entre otros lugares, la planta productora de la Compañía de Luz y Fuerza S. A. De regreso, ya en Mixcoac, Manuela Ballester registraba en su diario el resultado de esta visita: Renau prepararía “el proyecto para el mural para el pabellón de la Compañía de Luz de la exposición industrial”<sup>20</sup>, que iba a tener lugar ese mismo año. El encargo se desarrolló muy rápido. El 22 de febrero Renau estaba comenzando a pensar en el proyecto y cuatro días más tarde se comprometía a tenerlo terminado al día siguiente<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> En el borrador del proyecto se indica esta duración para la realización de los murales. Asimismo, la fecha reflejada como firma del contrato es la del 10 de septiembre de 1943. Archivo Carlos Renau.

<sup>16</sup> Ballester, “27 febrero 1945. Martes, Cuernavaca”, Diario de 1944 a 1948, 58. Archivo Carlos Renau.

<sup>17</sup> Ballester, “30 agosto 1950. Miércoles, Cuernavaca”, Diario de 1949 a 1952, 243. Archivo Carlos Renau.

<sup>18</sup> Gracias a la investigadora Paola Uribe por compartir parte de la información perteneciente a su investigación relativa a este mural.

<sup>19</sup> El viaje duró tres días, entre el 15 y el 18 de febrero de 1946. Las notas que Manuela tomó se encuentran en dos diarios distintos: Ballester, Diario de 1944 a 1948, 46-49 y Diario de 1945 a 1948, 178. Archivo Carlos Renau.

<sup>20</sup> Ballester, “22 febrero agosto 1946. Viernes, Mixcoac”, Diario de 1944 a 1948, 53. Archivo Carlos Renau.

<sup>21</sup> Ballester, “26 febrero 1946. Martes, Mixcoac”, Diario de 1944 a 1948, 57. Archivo Carlos Renau: “Hemos salido Renau y yo a la Compañía de Electricidad y a entregar los dos carteles de Grovas. Nos hemos reunido en Gante. Se ha comprometido a tener mañana en la noche el proyecto del mural del pabellón de la Compañía de Luz de la feria industrial. ¡Atrevido!, no tiene nada aun hecho”.

Efectivamente, así fue. Renau presentó a los ingenieros el boceto de un mural portátil de más de dos metros de longitud, con “dibujos y composiciones” que posteriormente llevó a término “en doce días con la ayuda de Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester”. Desafortunadamente, está desaparecido, pero gracias a las fotografías que Carlos Renau conserva se ha podido realizar una reconstrucción del mismo. El mural está concebido en veinte escenas individuales, en orden cronológico, desde la génesis natural de la electricidad hasta su procesamiento en la planta industrial.

Ahora bien, en los murales que participó la pintora valenciana raramente se localizan los motivos iconográficos que alentaban al muralismo mexicano. La crítica a la historia y política de México, así como la lucha de clases, quedan generalmente al margen en estos murales que, en el caso del Hotel Mocambo, llegaban a ser puramente decorativos –aunque algunos paneles estuvieran inspirados en las gentes autóctonas–, o, en otros, se centraban en enaltecer la influencia de España en el país latinoamericano o las compañías mexicanas mediante el trabajo. En consecuencia, se alejaban de los preceptos del movimiento abanderado por Siqueiros, que proponía una integración de la ideología en el arte y que debía ser, según él, siempre político.

Quizás la única artista española que consiguió participar en la elaboración de un mural con estas características fuera María Luisa –Mary– Martín Iglesias (Salamanca, 1927-México, 1983), una de las más comprometidas políticamente, ya que desde sus tiempos de estudiantes se había afiliado al Partido Comunista Español y, artísticamente, en 1954 al Taller de Gráfica Popular. A mediados de los años cincuenta, la implicación social de su obra había ido adquiriendo reconocimiento, debido a la difusión del cartel *Paz y amistad*, presentado al V Festival Mundial de la Juventud en 1955. Todo ello la llevó a relacionarse en otros círculos fuera del exilio, gracias también a sus estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”<sup>22</sup>.

Y es que Mary Martín, perteneciente a esa generación del exilio que llegó siendo niña, estaba más implicada e integrada en la sociedad y patria de acogida que sus antecesores. Así, entre 1951 y 1952 intervino en las obras del estadio de la Ciudad Universitaria (Figura 4) y, entre 1956 y 1959, colaboró en la realización de los retratos de los burgueses representados en los murales del Teatro Insurgentes, dirigidos por Diego Rivera (Ugalde, 2002). Según recuerda su hija María Luisa Vázquez Martín, la pintora española no solo trabajó con el célebre muralista mexicano, sino que mantuvo una estrecha amistad con él y con su mujer Frida Kahlo. Esta relación llevó a Diego Rivera a recomendar, al que fuera presidente de México entre 1928 y 1930, Emilio Portes Gil, la obra de Mary Martín como parte de su colección:

Me he permitido dar esta carta a mi amiga la pintora María Luisa Martín que es una artista de gran validez y seriedad y llena de talento, para suplicarle a usted se sirva recibirla.

Ella le mostrará a usted una obra reciente que he visto y me agrada mucho, la encuentro de una pintora sólida y honrada y llena de sentimiento. Pensé que esta

<sup>22</sup> Certificado del director de la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, Benito Messeguer Villorro, Archivo María Luisa Vázquez Martín. En él hace constar que Mary Martín estuvo matriculada en los cursos de Dibujo y Pintura entre los años 1944 y 1948, 20 de enero de 1975.

pintura podría formar parte de la colección de usted, en ella hay obra[s] mías y María Luisa que ha trabajado junto conmigo como valiosa colaboradora sería una agradabilísima compañía para mí, en caso de que, a usted, como a mí, le interesara su pintura. [...]”<sup>23</sup>.

El hecho de que Mary Martín participara en la realización de los murales de Diego Rivera corrobora la difícil inserción de las artistas en este medio. Una participación posible gracias a los lazos personales que unían a Martín con el artista mexicano, algo tan frecuente para las mujeres en la historia del arte<sup>24</sup>. Con todo, no hay que olvidar que también se debió a la concepción política e ideológica que la artista tenía de su propia producción y que encajaba a la perfección con las bases que guiaban al muralismo mexicano.

Sin embargo, como comentábamos a propósito de Sonia Delaunay, no todas las artistas se sintieron cómodas experimentando con el gran formato. En 1959 el Centro Médico de la ciudad de México encargó a Remedios Varo Uranga (Gerona, 1908-México, 1963) un mural para el nuevo pabellón oncológico (Ovalle y Gruen, 2008, 116). Su valía como pintora ya era conocida por todo el mundo, puesto que su presentación al público mexicano se había producido varios años antes, tras las exposiciones en la Galería Diana (1955 y 1956). Pero la catalana nunca finalizó el mural, probablemente porque, como señala Estrella de Diego, se trataba de una escala muy distinta de la que ella solía utilizar, más cercana a la miniatura. Aun así, la artista intentó conciliar esas dos dimensiones. Para ello Varo realizó primero un dibujo que proyectó sobre el muro, para adaptar las medidas del diseño. Pero “agrandar la pincelada y echar mano de personas que colaboraran con ella en el acabado debió de ser motivo suficiente para abandonar el proyecto, en el fondo tan alejado de su modo habitual de plantear el trabajo” (De Diego, 2007, 8-11).

A lo largo de la década de los sesenta se continuaron produciendo incursiones por parte de las refugiadas en la pintura mural. Esto se debió a las citadas relaciones entre los exiliados, pero también a la continuidad de las amistades surgidas entre los más jóvenes españoles y los oriundos del país. De esta manera, se desarrollaron obras tanto en arquitecturas construidas por los exiliados como en las instituciones oficiales de México. Este fue el caso de Regina Raul Martín (Bilbao, 1931), quien logró obtener encargos propios en edificios oficiales. Hija del pintor José Raul Bellido (Reyes, 1982, 839), arribó con su familia al país azteca en 1941 avalada por Carlos Esplá desde Ciudad Trujillo, en la que residía junto a su familia desde 1939<sup>25</sup>. La artista compartió educación con los demás niños del exilio en el Colegio Madrid primero y en el Instituto Luis Vives después<sup>26</sup>, donde fue compañera de otras de las

<sup>23</sup> Carta de Diego Rivera a Emilio Portes Gil, México D.F., 1955. Expediente de María Luisa Martín. Archivo Histórico Documental, Ateneo Español de México –en adelante AHD-AEM–.

<sup>24</sup> Borzello defiende que este aspecto fue esencial para la incorporación de las mujeres al arte, en especial en los círculos vanguardistas: “Even though women had equal access to education and were less hampered by social convention, a link with the men in avanti-garde circles could still be helpful” (Borzello, 2000, 177).

<sup>25</sup> Ficha de migración de José Raul Bellido. Departamento de Migración, México, 17 de noviembre de 1941. Archivo General de la Administración.

<sup>26</sup> Regina Raul fue, junto a sus hermanos Ada y José, alumna del citado instituto para el que participó, muchos años después, en las actividades realizadas por el 50º aniversario del Luis Vives. Entre los actos oficiales se organizó una “exposición de pintura de exalumnos del Instituto Luis Vives que han destacado en esta área”: Montserrat Aleix, José Bardasano, José Luis Benlliure, Juan Chamizo, Marco Chilet, Vicente Gandía, Juan Jiménez Jiménez, Elvira Gascón, Esther de Gracia, Luis Marín Bosqued, Luis Marín L’Hotellerie, Francisco

niñas que se convertirían en artistas, Lucinda Urrusti. Tras su formación básica ingresó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Bueno, 2015, 137) y, finalizados sus estudios, realizó media decena de murales para la ciudad de México. Sin duda alguna, este hecho se debió a la atemperación que sufrió el movimiento muralista en la década de los sesenta, momento en el que se volvió mucho más flexible, permitiendo una participación más amplia.

Posiblemente el trabajo más conocido sea el titulado *La educación en la época mexicana* (1966), resultado del encargo realizado por el presidente Adolfo López Mateos para el Museo Nacional de Antropología e Historia (MNAH). Este había sido inaugurado tan solo dos años antes y para él se creó un programa en el que participaron pintoras vinculadas a México. Martha Hammer (2011) analiza la colaboración que llevaron a cabo algunas de las artistas más reconocidas en aquel momento a través de los murales del museo. En él Fanny Rabel pintó *La ronda en el tiempo* (1964); Nadine Prado, *Luz del Norte* (1964); María Antonieta Castilla hizo cuatro murales, entre los que se encuentra *Pintura facial-La Mujer Seri* (1964); la pintora Leonora Carrington representó, como no podía ser de otro modo, *El Mundo Mágico de los Mayas* (1964); y Valetta Swann tituló su pintura *Las Delicias* (1964).

Merece la pena señalar un rasgo común que guarda el mural de Raull del MNAH respecto a otros realizados por la artista vasca, a saber, el titulado *Atención y rehabilitación del niño* en el Hospital Psiquiátrico Infantil y *El origen de la vida* del Hospital de Salubridad y Asistencia. Y es que todos ellos fueron ubicados en lugares cuyas temáticas estaban relacionadas con los cuidados y con las tareas asociadas culturalmente al género femenino, pues *La educación en la época mexicana* fue emplazado en el Departamento de Servicios Educativos para Niños del MNAH. Probablemente la elección de esta artista para cubrir las paredes del afamado museo se debiera precisamente a la conservación y transmisión de los retrógrados valores femeninos tan defendidos por la sociedad patriarcal, en especial, el del papel de madre. Figura por la que la artista se interesó en numerosas ocasiones, pintando el cuadro *Maternidad*, regalado por Adolfo López Mateos al emperador de Japón en su visita a México<sup>27</sup>. Asimismo, durante la década de los ochenta, la artista participó en diferentes exposiciones colectivas dedicadas a la figura de la madre, como por ejemplo fue la exposición *Homenaje a la madre* en la Galería Coyoacán en 1983, pero también a los más pequeños. De este modo, Raull se ganó el apelativo de “la pintora de los niños”, como dijera D. M. Fernández, quien con motivo de una muestra escribió sobre la artista:

Escuchando a Regina Raull, con esa suave y media voz, que es como un susurro acariciador, tenemos la sensación real de que estamos frente a una mujer de gran calidad humana en cuyo espíritu lleno de luz no hay cavidad para los claroscuros ni las complicaciones psicológicas. Su propio pincel, de trazo firme, pero cargado de sugerencias, plasma con admirable gracia y sorprendente fidelidad, las escenas de la vida indígena de México. Sus personajes cobran vida perdurable y en sus rostros, en sus ojos, sobre todo, se advierte la chispa vital que magistralmente sabe

---

Moreno Capdevila, Javier Oteyza, Antonio Peyrí, Regina Raull, Vicente Rojo, Eugenio Sisto Velasco y Lucinda Urrusti. La exposición se celebró en el convento del Carmen, (San Ángel) y se inauguró el 27 de septiembre de 1989 (Documentación del Instituto Luis Vives, AHD-AEM).

<sup>27</sup> Catálogo “Jornada Cultural Potosina”, 1978.

imprimirle esta bella artista que ha sido llamada “La Pintora de los Niños”, por los que demuestra una ternura infinita<sup>28</sup>.



Figura 5. Elvira Gascón, *Alfabetización*, 1961. Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F.

Finalmente, si debemos destacar alguna artista española que incursionó en el ámbito mural esa fue Elvira Gascón Pérez (Soria, 1911-Ciudad de México, 2000). Su interés por el lenguaje mural sustituyó a la ilustración, prioritaria en los primeros momentos de su producción. Sucedió aproximadamente en 1956 cuando Alberto Beltrán tomó el relevo de Gascón como dibujante en la publicación *México en la Cultura*. Desde entonces, Elvira Gascón se inclinó hacia otra forma de expresión esencial en aquellos momentos: el muralismo (Vargas, 2013). Esta posibilidad vino dada, una vez más, gracias a la relación existente entre los asilados españoles. Si bien es cierto que, en la década de los años cincuenta se produjo un mayor acercamiento entre los españoles y los mexicanos, debido al compromiso político compartido ante la política internacional y el reconocimiento de España, el lazo entre los refugiados continuó acrecentándose.

Así, en 1956, Elvira Gascón creó su primer mural –hoy desaparecido–, titulado *Epifanía*. La técnica utilizada fue inventada por la artista, quien la denominó “concreto teñido”. Esta consistía en una base de confitillo, cemento, arena y mármol molido, sobre la que la artista trazaba líneas con una punta metálica en el material fresco para, una vez seco, ser pulido (Ramírez, 2014, 127). El mural fue pintado en la iglesia de la Medalla Milagrosa de la Ciudad de México, construida por Félix Candela entre 1953 y 1955. La principal característica de esta construcción residía en que la nave central experimentaba una sutil elevación desde los pies hacia el altar mayor, coincidiendo en el crucero con otra nave de semejante concepción (Del Cuento, 1997, 37-38). Se trataba de una iconografía en la que se representaban ángeles de inspiración clásica, flanqueando a la Virgen de Guadalupe –motivo central de la *Epifanía*– que ascendía al cielo al tiempo que algunos de los espíritus celestes hacían sonar sus violines. La desaparición del mural se debió al problema de decoro que surgió en relación a dos de los ángeles que mostraban sus piernas desnudas, hecho que motivó la insistencia de un posterior párroco a eliminar el mural<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Invitación 5 artistas y sus mundos, Galería de Arte, 1980.

<sup>29</sup> Entrevista de Carmen Gaitán Salinas a Guadalupe Fernández Gascón, México D.F., 1 de octubre de 2015.

Más tarde, en 1961, la artista empleó el lenguaje mural en la exposición titulada *15 nouvelles fresques sur panneaux de Elvira Gascón*, celebrada en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) a instancias de Francois Chevalier –director de la sala del IFAL– y de Lan Adomian –organizador del acto– e inaugurada el 20 de julio de ese mismo año. La fiesta, celebrada con motivo del inicio de la muestra, constituyó una coyuntura para la artista, pues “tuvo oportunidad de conectarse con arquitectos de primera categoría, con tres de los cuales trabajará próximamente”<sup>30</sup>. Entre los asistentes a la misma se encontraron dos personalidades con una fuerte presencia en la vida de Gascón, Félix Candela –con el que trabajó en varias obras–, y Kati Horna, la fotógrafa que la retrató en el exilio en 1964.

La también exiliada Margarita Nelken explicó en qué consistió la exposición, tanto a nivel técnico como temático, y alabó el buen trabajo desempeñado por la artista:

Trátase, en efecto, de verdaderos murales. Y esta afirmación, que parece una redundancia y hasta una perogrullada, es necesaria, pues de algún tiempo a la fecha, abundan los llamados “murales” que son únicamente unos lienzos de proporciones relativamente grandes, así titulados por sus autores, por aquello de que pueden ser aplicados sobre un muro, en vez de ser destinados a exhibirse en un caballete. Los murales de Elvira Gascón lo son de veras. Grandes paneles pintados al fresco sobre yeso y mármol; de cemento revestido de vinelita; pintados al temple sobre granito; barnizados con cera; algunos con preparaciones especiales para resistir la intemperie. [...] [Gascón] lleva largos años dedicada a búsquedas en técnicas específicamente muralistas y es de los muy pocos pintores que hoy en día las dominan en absoluto. ¿Los temas? Algunos reanudan, en su inspiración directa en tipos indígenas, con aquellos grupos de madres y niños [...], otros, con sus figuras de toros, se adscriben a la tendencia de los cuadros de inspiración micénica [...] y también de esa cueva de Altamira que es uno de los puntos de arranque de las síntesis del realismo occidental<sup>31</sup>.

Es decir, se trató de una exposición de paneles transportables, entre los que destacó el titulado *Alfabetización* (Figura 5). Sin embargo, a pesar de que la estética de muchos de estos murales se acercaba tanto al estilo como al tema defendido por los muralistas mexicanos, Gascón encontró dificultades para pintar en espacios públicos a lo largo de su carrera. Así lo recordaba en una entrevista realizada por Ángeles González en torno a la situación de la mujer:

Ahora más o menos estamos dormiditas. Pero deja, deja que la mujer se despierte y quiera la Presidencia de la República, quiera direcciones de fábricas, exactamente igual que ellos... A ver, los lobos, a ver... Los señores se ponen ardiditos cuando ven que se les iguala. Cuando son cosas pequeñas, un dibujo, un cuadro, bueno. Pero cuando he pintado murales inmensos he notado en mis compañeros pintores unas sonrisitas, pero de lo más amargas... Sí... Se fastidian. ¿Cómo es posible que una mujer se trepe a los andamios, a los tendidos?... ¿Y por qué no? (Ramírez, 2014, 133).

<sup>30</sup> “Elvira Gascón ofreció una recepción a sus amigos”, Acción Social, 1961; Fondo Elvira Gascón, Archivo Institucional, El Colegio de México, México D.F. –en adelante FEG-AI-COLMEX–.

<sup>31</sup> Nelken, Margarita. “La de Elvira Gascón”, Excélsior, México D.F., 11 de agosto de 1961; FEG-AI-COLMEX.

En este mismo sentido, merece la pena recordar lo acontecido con el encargo de la catedral de Cuernavaca. Al igual que le ocurriera a la pintora mexicana María Izquierdo, parece ser que no agradó que a Elvira Gascón le fuesen encomendados los murales del frente y de las altas bóvedas. Presumiblemente, según contó la pintora al investigador Miguel Cabañas en una entrevista realizada en 1992 en México, había efectuado ya todo el trabajo de investigación técnica e histórica cuando se interpuso Mathias Goeritz, quien sugirió al obispo otro proyecto basado en vitrales de color amarillo (Reyes, 2014, 89), paralizando el ideado por Gascón. En palabras de la propia artista, este gesto se debió a que ella “tenía talento”. En cualquier caso, la desazón ocasionada por esta decisión resultó tan fuerte para la pintora que acabó por destruir el estudio previo a los murales, por lo que hoy día no se conserva ningún boceto de dicho proyecto<sup>32</sup>.

Volviendo a la exposición del IFAL, esta fue un éxito, ya que después de ella le llovieron varios encargos. En concreto, la artista realizaría dos murales para el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) en México y una obra propia. Del mismo triunfo daba cuenta la crónica realizada por Ceferino Palencia, quien dijo que Gascón denominaba al tipo de obra expuesta en las salas de la IFAL como “murales aplicables”. Y continuaba alabando que:

[...] la más reciente modalidad pictórica de Elvira Gascón haya logrado un éxito extraordinario, por lo que se han percibido sus innumerables ventajas de aplicación decorativa, y ha originado ya no solo concretos encargos a la artista, sino lógicos afanes de admirar la comentada producción en tierras extranjeras, para donde partirán esos murales aplicables con los que se logrará, a más de una impresión artística, mostrar una inapreciable enseñanza de criterio... y de consumado oficio de insuperable técnica<sup>33</sup>.

Así, a finales de 1961 Elvira Gascón realizó los encargos mencionados en el ISSSTE, actualmente también desaparecidos. Su *Estampida de caballos* y su *Guardia de tigres* fueron los motivos elegidos para decorar los muros de una guardería en la desfavorecida colonia Morelos. En cuanto a la técnica, tal y como señala Ramírez, probablemente fueran realizados en vinelita<sup>34</sup> sobre concreto, dado que se trataba de un procedimiento altamente resistente a la intemperie y cuyas propiedades comenzaba a explorar la artista en aquellos momentos (2014, 129), en el recién creado taller del jardín de su casa. Allí, Gascón probaba técnicas sometiéndolas a diferentes procesos y, en 1962, creó para su casa particular dos murales en vinelita y en un estilo parecido a los del ISSSTE: *Gatos* y *Grupa de caballos*. Ambos se encuentran todavía emplazados en el domicilio de la artista.

Pero la gran obra de la pintora soriana fue el otro encargo surgido también a raíz del IFAL. Se trata de la decoración de la iglesia de San Antonio de las Huertas en la Calzada México-Tacuba, edificada por Félix Candela y Enrique de la Mora.

<sup>32</sup> Esta información fue obtenida por el investigador Miguel Cabañas Bravo en una entrevista realizada a Elvira Gascón Pérez el 5 de diciembre de 1992 (México D.F.), la cual compartió mediante correo electrónico con la autora el 13 de noviembre de 2016, autorizándole su utilización.

<sup>33</sup> Palencia, Ceferino. “Arte y letras. Apostillas a una exposición o de la imitación a lo original”, Novedades, 1961; FEG-AI-COLMEX.

<sup>34</sup> Es una técnica realizada a base de acetato de vinilo que se caracteriza por su resistencia al calor y a la luz, además de ser un producto adecuado para realizar veladuras y empastes sobre cualquier tipo de superficies.



Figura 6. Elvira Gascón, Escena de la historia de San Antonio de Padua, iglesia de San Antonio de las Huertas, Ciudad de México, 1964. Fotografía de la autora.



Figura 7. Elvira Gascón, Figura monumental de San Antonio, iglesia de San Antonio de las Huertas, Ciudad de México, 1964. Fotografía de la autora.

En 1956 este encargó a Candela que solucionara la techumbre del edificio, quien inmediatamente aplicó la evolución de sus cascarones a las cubriciones de las tres bóvedas por arista que conformaban la nave central. Así, “las separaciones se cubren con arcos cilíndricos de mayor altura que se amarran delicadamente a los arcos perimetrales de cada bóveda por medio de una ligera estructura metálica triangulada que, colocada verticalmente, sostiene vitrales de tonalidad ámbar; a través de ellos se filtra una luz tamizada que crea un ambiente místico en el interior del templo” (Del Cueto, 2011, 41).

Una atmósfera que Elvira Gascón supo aprovechar para la narración en tonos ocres y dorados de la vida de San Antonio de Padua, sobre la que se informó ampliamente. La técnica empleada fue, una vez más, el concreto teñido. El programa iconográfico –que se iniciaba en la parte derecha del presbiterio y rodeaba toda la iglesia– estaba compuesto por dos elementos diferenciados. Por un lado, había imágenes monumentales del santo, que marcaban los grandes hitos de la vida del mismo, y, por otro, una narración continua, a modo de friso (Figura 6), inspirada en la tradición clásica, esta vez a través de la mirada renacentista de Giotto (Ramírez, 2014, 131). Sobre una base de tonos dorados, la artista esgrafió y pintó en colores tierras los principales episodios de la vida de San Antonio, representando la ciudad al fondo e incorporando en la parte inferior la narración textual correspondiente. Completó el programa con un corrido inventado por la propia artista, que, previo paso por la censura donde eliminaron el verbo “parir”, fue, finalmente, aceptado por la iglesia<sup>35</sup>.

Las imágenes monumentales (Figura 7) se emplazaron en cada uno de los espacios delimitados por la cubrición de la nave central de la iglesia, que dividía las paredes laterales en tres segmentos a cada lado. El resultado fue sobrecogedor. Elvira Gascón supo adaptar a dichas áreas unas figuras de grandes dimensiones perfectamente proporcionadas e, incluso, creó ilusiones perspectivas en algunas de las peanas sobre las que se asentaban las figuras. De este modo, la artista soriana demostró con creces su capacidad en la pintura mural, aunque quedara relegada principalmente a construcciones religiosas, pues los únicos murales que pintó en edificios oficiales públicos fueron los desaparecidos del ISSSTE.

En 1968 Elvira Gascón fue contratada para realizar un mural en el vestíbulo de la capilla del Estudiantado Mayor Josefino, sito en la calle Augusto Rodin. En el contrato, firmado en julio de 1968, se especifica que deberá tener “como figuras principales a Santa María (de Guadalupe) y a San José, dejando todo a su inspiración”<sup>36</sup>. Efectivamente, los protagonistas fueron San José y la Virgen, de ahí que comúnmente se le haya denominado como tal, mientras que el fondo fue adornado con un paisaje arquitectónico, propio también de la tradición renacentista italiana (Ramírez, 2014, 133).

Más tarde, en 1975, la artista realizó la nueva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe para la iglesia de Santa María de los Apóstoles, ubicada en la localidad de Tlalpan, en el cruce de las vías Periférico y Coscomate de Ciudad de México. La inauguración y bendición de la imagen tuvo lugar el 16 de diciembre de 1976<sup>37</sup> y

<sup>35</sup> Esta información fue obtenida por el investigador Miguel Cabañas Bravo en una entrevista realizada a Elvira Gascón Pérez el 29 de noviembre de 1992 (México D.F.), la cual compartió mediante correo electrónico con la autora el 13 de noviembre de 2016, autorizándole su utilización.

<sup>36</sup> Contrato a favor de Elvira Gascón para el Estudiantado Mayor Josefino; FEG-AI-COLMEX.

<sup>37</sup> Invitación para la inauguración y bendición de la nueva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, 16 de diciembre de 1976; FEG-AI-COLMEX.

fue realizada en la técnica del esmalte, arte que la artista estaba experimentando por aquel entonces. La pluma de J. D. detalló en la crónica “Esmalte para la Virgen”<sup>38</sup> las características del mural esmaltado, afirmando que “la Lupe más hermosa de México es obra de Elvira Gascón”, y continuó:

[Elvira Gascón], gran pintora que es, a la vez, la máxima autoridad en esmalte artístico en nuestro país. La imagen, que reproduce fielmente aquella que se venera en el santuario inmenso inaugurado hace pocas semanas, mide 122 centímetros de alto y está hecha en 42 piezas (sin contar los 125 rayos), unidas entre sí con 220 tornillos. Verdadera obra de joyería (“joyería por metro” la define su autora), la imagen es un mosaico de piezas de esmalte transparente, sobre una base de cobre tan maravillosamente pulido que el metal brilla a través de los colores de los esmaltes, y da a la obra una vida, una luminosidad, unos reflejos incomparables. [...]. Elvira Gascón se enorgullece de haber hecho toda la imagen sola, en cuatro meses de intenso trabajo, con sus propias manos, sin ayuda de ninguno de los numerosos alumnos que concurren a su casa-taller de San Ángel para aprender de ella los secretos del arte antiquísimo, el esmalte. Y subraya el hecho de que el esmalte es la forma de pintura más duradera –prácticamente [indestr]uctible–. Está contenta, pues, [...] ha hecho algo que vencerá [los siglos], como el cariño y la devoción del pueblo de México a su virgencita morena.

Sin duda alguna, la obra causó una gran impresión, tanto por su técnica como por el colorido utilizado, que contrastaba fuertemente con los anteriores murales de la artista. De alguna manera, Gascón había logrado “[...] presenta[r] a la Virgen de Guadalupe como un elemento cohesionador del pueblo mexicano y cuya imagen se convierte en un símbolo de identidad para el mismo” (Sánchez-López, 2013).

Finalmente, el último proyecto mural que la artista soriana emprendió se trató de una serie de ocho murales al fresco para la iglesia de San Francisco de Asís en la localidad veracruzana de Zongolica, obra estudiada minuciosamente por el investigador Ramírez Sánchez (2012). La iglesia había sido originalmente edificada en el siglo XVIII, aunque posteriormente tuvo que ser reconstruida luego del terremoto de 1973. El proyecto se llevó a cabo mediante un pacto hablado, en 1980, con el sacerdote de la iglesia, Félix Vázquez, quien tras animar a la artista a visitar la población le propuso pintar los muros interiores del templo. Gascón no cobró por sus pinturas, tan solo el cura debía proporcionarle los materiales y sufragar los gastos del viaje y la estancia. Así, la artista pintó un mural por año, cada uno del tamaño de unos tres metros de largo por dos de alto, divididos en dos temáticas diferenciadas, una dedicada a las *Tradiciones de la sierra veracruzana* y otra a los *Pasajes de la vida de Cristo*. De este modo, quedaban representadas dos de los principales intereses de Gascón en su producción, por un lado, el pueblo mexicano indígena y, por otro, su creencia religiosa; ambos explorados previamente en las ilustraciones y óleos realizados por la artista.

<sup>38</sup> J.D., “Esmalte para la Virgen”, 1976; FEG-AI-COLMEX.

## Conclusiones

Pero a pesar de la intensa actividad de Elvira Gascón o de las relativas colaboraciones de Manuela Ballester, la producción muralista de las exiliadas se reduce, tal y como hemos podido comprobar, a contadas contribuciones, debido a dos factores principales. El primero tiene que ver con su condición femenina. Por un lado, influyó la creencia masculina de que las mujeres no podían dedicarse al gran formato y, mucho menos, participar del movimiento muralista mexicano, al que se habían atribuido características masculinas. Por otro, la producción de las artistas españolas –y podríamos decir que de las artistas en general– ha estado, como decía Greer, vinculada a la pequeña escala, de manera que no era de extrañar que prefirieran, en algunos casos, permanecer en dicho ámbito.

El segundo factor está ligado al desarrollo mismo del muralismo. Si nos detenemos en la cronología de las producciones de las refugiadas podemos comprobar cómo el muralismo experimentó una mayor apertura conforme avanzó el siglo XX. Mientras que a comienzos de los años cuarenta Ballester únicamente consiguió realizar murales para el ámbito privado, a finales de los cincuenta y durante los años sesenta las mujeres –en general– intervinieron cada vez en mayor grado, pese a las limitaciones que tuvieron relativas a los espacios, cediéndoseles principalmente construcciones religiosas –realizadas por arquitectos españoles– o lugares de acceso limitado para el público general, como la sección infantil de MNAH. Así, de los hoteles de Manuela Ballester en los cuarenta pasamos a los murales religiosos de Elvira Gascón –con excepción de los del ISSSTE– y al mural de Raull en el MNAH, posteriormente. Esta apertura del muralismo mexicano se debió tanto a la relajación del propio movimiento muralista como a una mejor integración de los exiliados en la sociedad y cultura mexicanas, fomentada también por las estrechas relaciones de aquellos y aquellas artistas que llegaron siendo niñas con los creadores oriundos de México.

Asimismo, hay que destacar las inquietudes que Gascón mostró hacia el muralismo, a través de la utilización de diferentes técnicas creadas por ella y también de materiales, a saber, la vinelita, el concreto teñido, el fresco e, incluso, el esmalte. Demuestra, por su parte, la amplia carrera artística que desarrolló en el exilio sin limitarse a las prácticas supuestamente adecuadas a su género. Tanto ella como sus compañeras refugiadas lograron intervenir en un lenguaje en el que, históricamente, se las había excluido y que, en México, se presentaba aún más restrictivo, no solo por su condición de mujeres sino también por la de exiliadas. Saber adaptarse a unos nuevos intereses y una estética determinada, como, por ejemplo, los retratos de burgueses de Mary Martín o del mural de Raull, dio la oportunidad a las artistas españolas de permanecer para siempre en los muros de México.

## Referencias bibliográficas

- Alarcón Azuela, Eduardo (2011). *Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca*. *Bitácora. Arquitectura*, 23, s. p.
- Bellón, Fernando (2009). *Manuela Ballester, hija, hermana y esposa de artista*. *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 10 y 11, 148-164.

- Borzello, Frances, (2000). *A World of Our Own. Women as artists since the Renaissance*. Nueva York: Watson-Guption Publications.
- Bueno Martínez, María (2015). Dulce como los ojos de los niños: la pintura de Regina Raull. En Erdocia Castillejo (coord.): *Artea eta Erbestea (1936-1960)/Arte y exilio (1936-1960)* (pp. 127-141). San Sebastián: Harnika Bide Elkarte.
- Cabañas Bravo, Miguel (2001). El exilio en el arte español del siglo XX: De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México. En Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio* (pp. 287-315). Madrid: CSIC.
- Cerio, Débora (2014). Yo nunca te prometí la eternidad: Imágenes de un tiempo desgarrado. *Anuario digital*, 26, 101-119.
- De Diego, Estrella (2007). *Remedios Varo*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- Deffebach, Nancy (2015). *María Izquierdo and Frida Kahlo. Challenging Visions in Modern Mexican Art*. Texas: University of Texas Press.
- Del Cueto Ruiz-Funes, Juan Ignacio (invierno de 1997). Félix Candela, el mago de los cascarones de concreto. *Arquine. Revista internacional de arquitectura*, 2, 31-40.
- (2011). Las bóvedas por arista de Félix Candela: variaciones sobre un mismo tema. *Bitácora Arquitectura*, 23, 38-47.
- (2014). *Arquitectos españoles exiliados en México*. México D.F.: Bonilla Artigas Editores/UNAM-Facultad de Arquitectura.
- Eder, Rita (1985). *Marta Palau. La intuición y la técnica*. México: Gobierno de Michoacán.
- Fernández, Justino (1955). Suplemento Catálogo de las Exposiciones de Arte, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México D.F.: UNAM.
- Fernández Márquez, Pablo (6 de agosto de 1961). Los murales de Elvira Gascón, Suplemento de *El Nacional*, México D.F., 14.
- García, Manuel (2014). *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Greer, Germaine (1979). *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work*. Londres: Picador.
- Hammer, Martha (2011). *Mujeres muralistas en el Museo Nacional de antropología*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Jaimes, Héctor (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Mercado, Tununa (2006). *Yo nunca te prometí la eternidad*. Argentina: Planeta.
- Mijangos de Jesús, Eliseo (2002). Una aproximación a las técnicas de la pintura mural siqueiriana, *Crónicas*, 8-9, 237-251.
- Ovalle, Ricardo y Gruen, Walter (eds.), *Remedios Varo. Catálogo razonado*, Ciudad de México, Ediciones Era, 2008 (4ª ed.).
- Ramírez Sánchez, Mauricio César (2012). La herencia mural de Elvira Gascón en la iglesia de Zongólica, Veracruz. *Crónicas*, 136-149.
- Ramírez Sánchez, Mauricio César (2014). *Elvira Gascón. La línea de una artista en el exilio*. México D.F.: El Colegio de México.
- Reyes Nevares, Salvador (1982). *El exilio español en México: 1939-1982*. México D.F.: Salvat-FCE.
- Reyes Palma, Francisco (comisario) (2014). *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*. Madrid: MNCARS.
- Sánchez-López, Indira (enero-junio de 2013). Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación, *Contribuciones desde Coatepec*, UNAM,

- México. Disponible en: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=28126456009](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28126456009) (consultada el 22 de julio de 2016).
- Siqueiros, David A. (1950) *El muralismo de México*. México D.F.: Ediciones Mexicanas.
- Tibol, Raquel (agosto de 1985). Los caminos de Marta Palau y del tapiz en México. *Revista de la Universidad de México*, 415, 27.
- Ugalde, N. (2002). *Entre andamios y muros: ayudante de Diego Rivera en su obra mural* (catálogo de exposición). México D.F.: Museo Mural Diego Rivera.
- Uribe, Paola (noviembre de 2016). Retrato de la burguesía o el impulso gráfico dinámico en la plástica monumental. *ICAA Documents Project Working Papers*, 4, 18-28.
- Vargas, Rafael (comp.) (2013). *Elvira Gascón, retratista*. México D.F.: El Colegio de México.

## **Agradecimientos**

Agradezco a Rosana Renau Aymamí, Carlos Renau y María Luisa Vázquez Martín la ayuda y amabilidad a la hora de consultar los archivos y colecciones particulares. También a Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes por facilitarme el contacto con los familiares de las artistas exiliadas, así como a las instituciones que me ayudaron a localizar información y que me abrieron sus puertas: Ateneo Español de México, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Centro de las Artes de México.