

Elvira Gascón

la línea de una artista en el exilio

Mauricio César Ramírez Sánchez



EL COLEGIO DE MÉXICO

ELVIRA GASCÓN,
LA LÍNEA DE UNA ARTISTA EN EL EXILIO

Mauricio César Ramírez Sánchez

ELVIRA GASCÓN,
LA LÍNEA DE UNA
ARTISTA EN EL EXILIO

Mauricio César Ramírez Sánchez

Colección Testimonios



EL COLEGIO DE MÉXICO

709.46

G247r

Ramírez Sánchez, Mauricio César.

Elvira Gascón, la línea de una artista en el exilio / Mauricio César Ramírez Sánchez. — 1a. ed. — México, D.F. : El Colegio de México, 2014.

207 p. ; 22 cm. — (Colección Testimonios)

ISBN 978-607-462-732-9

1. Gascón, Elvira, 1911-2000 — Crítica e interpretación.
2. Artistas expatriados — México — Siglo XX. 3. Artistas — España — Siglo XX. I. t.

DDC-23

Primera edición 2014

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-732-9

Impreso en México

Para Cecilia, por su inquebrantable paciencia
y mis pequeñas consentidas
Camila y Sofía

ABREVIATURAS

ARCHIVOS

AGN	Archivo General de la Nación
AEG	Archivo Elvira Gascón
ACOLMEX	Archivo del Colegio de México
AAEM	Archivo del Ateneo Español de México
ACTARE	Archivo del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles
SERE	Servicio de Evacuación a los Republicanos Españoles
AIPHE	Archivo del Instituto del Patrimonio Histórico Español
ABFBAUCM	Archivo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid
ADEFBAUCM	Archivo de la Dirección de Estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

ÍNDICE

Introducción	13
CAPÍTULO I	
Entre vanguardias y clasicismo	19
CAPÍTULO II	
Acercamiento a lo antiguo y necesidad de crear	31
Correr entre trincheras con un cuadro a cuestas	40
CAPÍTULO III	
De la España en llamas al ambiente mexicano	61
Incorporación al círculo de exiliados españoles	68
El inicio de una exitosa carrera como ilustradora	75
CAPÍTULO IV	
El mundo helénico en la prensa mexicana a través de Elvira Gascón	89
La sencillez del dibujo y la presencia del desnudo	100
La significación de los animales: el toro lidiando a la paloma	106
CAPÍTULO V	
Un artista que se recrea en el arte	117
Logotipos, invitaciones y otras cosas	117
Esmalte	120
Obra de caballete	123
Cristo-hombre	123
Elvira Gascón las líneas trasladadas a los muros	126
Elvira Gascón en el medio cultural	135
Hemerografía específica sobre Elvira Gascón	147
Hemerografía general	151
Bibliografía	153

Archivos consultados	156
Hemerotecas consultadas	156
Anexo I: Cronología Biográfica	159
Anexo II: Libros ilustrados por Elvira Gascón	165
Anexo III: Revistas en que colaboró Elvira Gascón	177
Figuras	179

INTRODUCCIÓN

Este libro es producto de la casualidad. Mi primer contacto con la obra de la artista lo tuve al desarrollar una investigación sobre caricaturistas españoles. Al hojear el periódico *El Nacional* y, en especial su suplemento “Revista Mexicana de Cultura”, me llamaron la atención unos dibujos que presentaban cuerpos desnudos y no dependían de los textos que los acompañaban: iban más allá de una mera ilustración.

Esos dibujos, que me distraían del tema que en ese momento me encontraba trabajando, se caracterizaban por la utilización de pocas líneas, eran trazos ágiles y rápidos, que manifestaban fuerza y buen conocimiento del dibujo, lo que se contraponía con la manera discreta con que el autor firmaba: “E. G”.. Esto incrementó mi curiosidad, que aumentó aún más al encontrar trabajos del mismo autor en el periódico *Novedades*. Ahora mi inquietud era conocer quién era el artista que realizaba esas obras. La respuesta me la proporcionó la misma prensa, pues en uno de los tantos dibujos se daba el crédito a Elvira Gascón. Satisfecha la curiosidad, dejé a un lado el tema y continué mi investigación. Para mi sorpresa, en las fuentes que consulté para entender el contexto en que se desarrolló el exilio;¹ y en especial en los apartados en que se hacía referencia a los artistas que habían llegado a México, apareció nuevamente el nombre de Elvira Gascón. Debe agregarse que al consultar el libro *Caricaturas de Alfonso Reyes*, descubrí que en él se incluían 11 dibujos firmados por la misma artista, lo que me hizo pensar en las sirenas que buscan atraerte con su canto. Así, el canto de Elvira Gascón se presentaba ante mis ojos en forma de línea, pero una línea dinámica.

A todo lo anterior deben agregarse tres momentos, que en definitiva me llevaron a realizar este libro sobre Elvira. El primero fue conocer el libro *100 dibujos de Elvira Gascón*,² que consulté de inmediato, dado mi interés por la artista. Sin embargo, lejos de apagar mi curiosidad, la encendió más, debido a la organización muy *sui generis* que tenía el libro. En principio me sorprendió que no contara con una introducción o presentación que diera santo y seña, por lo menos mínimamente, de quién era la autora. Por otro lado, los dibujos no seguían un orden cronológico y parecían elegidos al azar. Más tarde, al profundizar en mi investigación pude conocer que la elección fue hecha por la propia artista. Pero, sin duda, lo más sorprendente fue que entre los dibujos se intercalaron poemas y comentarios de Juan Rulfo, Carlos Pellicer, Paul Westheim, Rubén Bonifaz Nuño y Ceferino Palencia. Desde el primer momento me dio la impresión de que estos textos cumplían el papel que habitualmente cumplen las ilustraciones; es decir, acompañaban a los dibujos de Elvira Gascón y le rendían un homenaje.

El segundo momento tiene lugar en el Ateneo Español de México, pues durante las continuas consultas a su biblioteca y archivo me percaté de que Elvira se había destacado, también, como ilustradora de libros. A ello debe agregarse que, en las pláticas con la encargada de la biblioteca, coincidimos en que uno de los temas de los estudios del exilio español menos afortunados era precisamente el de los artistas. También conocí que, además de su actividad como ilustradora, Elvira Gascón se dedicó a la pintura. Por otro lado, pude saber que solía donar parte de su trabajo a obras de beneficencia e incluso obsequiaba dibujos y pinturas a sus amistades.

El tercer momento tiene que ver con el hecho de que la prensa publicara que El Colegio de México había recibido en donación el archivo de Elvira Gascón, que se incorporó al Archivo Histórico de dicha institución. Éste se componía de correspondencia, fotografías, libros, revistas y, sobre todo, recortes de prensa. Este tercer momento, sumado a toda la información que había ido recopilando sobre la artista, fue sobre todo lo que me llevó a realizar este libro.

No obstante, el trabajo planteado presentaba diversos inconvenientes, entre ellos que el único libro conocido sobre Elvira es el ya mencionado *100 dibujos sobre Elvira Gascón*, que no pasaba de ser un catálogo de imágenes realizadas en diferentes momentos. Si bien, la forma en que se organizaba el libro resultaba propositivo, no ocurría lo mismo con la información sobre la artista, que de hecho era inexistente. Con ello, la investigación tuvo que partir de cero, únicamente apoyada por la información que se había logrado recopilar.

Aunque ya se sabía que Elvira Gascón había formado parte del grupo de exiliados que llegaron al país al concluir la guerra civil española; ahora era necesario precisar las condiciones de su arribo e incluso detectar si llegó sola o en compañía de su familia. Para esta información fue necesario investigar, además de en su archivo personal, en el Archivo del Ateneo Español de México; pero, sobre todo, en el del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, que resguarda la Biblioteca del Museo de Antropología.

Los datos localizados sobre Elvira Gascón en archivos y bibliotecas mexicanas rebasaba las expectativas planteadas en un principio. Al mismo tiempo, abrían otras interrogante, como ¿qué había realizado Elvira en España?; ¿cómo había sido su formación?, o ¿cuál había sido su papel durante la guerra? Para dar solución a estas cuestiones y, al mismo tiempo, complementar la información localizada en México, fue necesario realizar una estancia de investigación en España.

En territorio español, lo primero que se rastreó fue lo escrito sobre los artistas españoles exiliados, sin embargo la sorpresa fue que es un tema al que se ha prestado poco interés. Sí fue rica, en cambio, la información obtenida en Facultad de Geografía e Historia, la Facultad de Bellas Artes y la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca del Museo de Arte Reina Sofía y el Archivo del Patrimonio Histórico Español. De esta manera, con todos los datos que se obtuvieron en los centros españoles y los localizados en México, pudo llevarse a cabo la redacción del libro.

El presente libro se encuentra organizado en cinco capítulos. El primero está dedicado a estudiar la situación del arte español antes de la guerra civil, con la finalidad de entender cómo se incorporó España a las vanguardias. La importancia de comprender la forma en que se presentan las Vanguardias en España se debe a que en este ambiente llevó a cabo sus estudios Elvira Gascón.

En el segundo, se estudia la formación de Elvira Gascón en la Academia de San Fernando de Madrid, poniendo especial atención en los elementos artísticos que adquirió durante su educación y que se hicieron presentes en su obra posterior. Otro punto importante es que, al estallar la guerra civil, España se dividió en dos frentes; por un lado la República, gobierno legalmente constituido, y por el otro, los franquistas o nacionales, opositores a los cambios propuestos por el gobierno republicano. Conviene señalar que, aunque Elvira Gascón simpatizó con la República, no formó parte de los milicianos, tropas compuestas por ciudadanos comunes y corrientes que tomaron las armas para defenderla. No obstante, su trabajo no estuvo exento de peligro, pues se incorporó a las brigadas de Salvamento del Tesoro Artístico Español. A éstas debe la nación española el seguir contando con un importante acervo artístico. Entre las funciones que Elvira desarrolló estuvo la catalogación de objetos y la realización de índices, actividades que le permitieron estar en contacto directo con obras de museos y colecciones privadas, principalmente de Madrid, que terminaron por convertirse en un aprendizaje más para la joven artista.

En el tercer capítulo se estudian las condiciones del traslado de Elvira Gascón a México. Llama la atención que aunque se le da la condición de asilada política, con la finalidad de permitir su ingreso al territorio, en realidad su elección por México se debió a motivos sentimentales, pues aquí se encontraba su novio Roberto Fernández Balbuena. Una vez que contrae matrimonio y se establece en el país, se enfrenta a una nueva realidad: la de ganarse la vida como artista. La empresa no fue fácil, pues su trabajo no había sido conocido en España. De esta manera, tiene que abrirse paso entre sus compatriotas españoles y entre los mexicanos, pero con el paso de los años Elvira llegó a ser reconocida como una de las ilustradoras más importantes del país, lo que le garantizó una forma de sobrevivencia y de incursionar en otros campos del arte.

El cuarto capítulo se dedica a las constantes en la obra de Elvira Gascón; en primer lugar, puede mencionarse su interés por la cultura griega, de la que se vale para representar sus dibujos; y aunque en sus obras manifiesta conocimiento por el mundo helénico, no lo copia tal cual, sino que lo reinterpreta, como lo habían hecho en su momento las Vanguardias.

Otro elemento característico de su trabajo fue la simplificación de la línea, que se manifiesta en la agilidad y fuerza en cada trazo. Ello atrajo la atención de los poetas, lo que llevó a más de uno a dedicarle versos, con lo que su trabajo se convirtió en fuente de inspiración. Entre los dibujos que realizó con este tipo de línea puede mencionarse los amantes, la mayoría de las veces desnudos en infinidad de actitudes, pero también dibujó animales, principalmente palomas, toros y gatos.

En el quinto capítulo se hace referencia a que si bien Elvira Gascón fue reconocida por su trabajo como ilustradora de *El Nacional* y *Novedades*, también buscó nuevos espacios para su obra. De esta manera además de en libros y revistas, sus ilustraciones también aparecieron en tarjetas, logotipos, publicidad y *ex libris*.

Su renovación, o mejor dicho, experimentación, no sólo se dio en el terreno de la ilustración, pues también realizó cuadros de caballete, esmaltes e incluso murales. Es decir, no fue una artista que se conformara con expresar su creatividad mediante una sola técnica. Todo ello no fue ajeno a la crítica, que continuamente se ocupó de la obra más que de la vida de Elvira Gascón. Por ello puede afirmarse que un libro no resulta suficiente para agotar la vasta obra realizada por esta artista que, sin duda, seguirá dando muchas sorpresas y, por cierto, muy gratas.

AGRADECIMIENTOS

Sería injusto no reconocer la valiosa orientación dada por el doctor Aurelio de los Reyes, la doctora Olga Sáenz y la doctora Julieta Ortiz, para que esta investigación fuera presentada a examen de grado en la Universidad Nacional Autónoma de México. Igual de valiosas fueron las facilidades dadas por el Colegio de México para la consulta de sus diferentes acervos, principalmente de su Archivo. Finalmente, debo agradecer el apoyo del doctor Javier Garciadiego Dantán, para la publicación de este libro.

NOTAS

¹ Entre estos puede mencionarse Carlos Martínez, *Crónica de una emigración [la de los Republicanos Españoles en 1939]*, México, D. F., Libro Mex Editores, 1959, 535 p.; *El exilio español de 1939*, Tomo V, Madrid, Taurus (Arte y Ciencia), 1978

² *100 dibujos de Elvira Gascón*, México, D. F., Siglo XXI, 1972, s/p.

CAPÍTULO I

ENTRE VANGUARDIAS Y CLASICISMO

El año 1939 tuvo un enorme significado en la historia de la humanidad; por un lado, marca el principio de la Segunda Guerra Mundial en la que se utilizó el avance tecnológico de exterminio alcanzado hasta ese momento, y por otro, termina la guerra civil española, que había servido de campo de experimentación y preámbulo de dicha guerra. De igual manera, puede decirse que se cierra el ciclo de las vanguardias, comenzado a principios de siglo, lo que no evitó que la evolución del arte siguiera su camino.

Para México fue un año de intensa actividad política; pero también de la hazaña aeronáutica de Francisco Sarabia, al lograr reducir el tiempo de vuelo entre nuestro país y Estados Unidos, paradójicamente es también el año de su muerte. Pero, sin duda, lo que ocupó un lugar primordial, sobre todo en los diarios, fue la llegada de los exiliados españoles. Si bien, la mayoría estaban comprometidos con los ideales que enarbolaba la República española, también es cierto que muchos eran personas comunes y corrientes que simplemente huían de la guerra.

Lo que sí quedó claro desde el primer momento fue que se trataba de un grupo heterogéneo en que se encontraban campesinos, obreros, carpinteros, maestros, filósofos, arquitectos, médicos, músicos, abogados, artistas plásticos, etcétera. La importancia de los artistas radicaba en que algunos de ellos habían participado en el movimiento renovador del arte español de principios de siglo xx.¹

No puede precisarse cuánta gente arribó a nuestro país, y lo mismo sucede con los artistas, porque algunos llegaron con sus propios recursos y se carece de información en el Archivo del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles,² encargado de registrar a las personas que arribaban al territorio. Entre los artistas que se establecieron en nuestro país algunos eran jóvenes y su trabajo no llegó a ser conocido en España; en cambio, en México lograron destacar. Éste fue el caso de Elvira Gascón Pérez, cuya obra se desarrolló en nuestro país, pero cuya formación la llevó a cabo en España. Llama la atención que desde 1939 que arriba a México y hasta su muerte en 2000, fue considerada como artista española a pesar de que su trabajo fue poco o nada conocido en España.

A pesar de haber desarrollado toda su obra fuera de España, la incluyó el *Diccionario de artistas españoles del siglo xx*; su ficha señala:

Pintora, dibujante y muralista. Estudia en Bellas Artes de San Fernando. Profesora en la Escuela de Artes y Oficios y del Museo Arqueológico, su paso por este último será fundamental en la definición de su estilo artístico, enriquecido de reminiscencias

helénicas, etruscas, romanas e ibéricas. Llegó a México en 1939 con su esposo, el también pintor Fernández Balbuena. Trabajó intensamente como ilustradora de numerosos libros y de los suplementos culturales de “El Nacional” y “Novedades”. Utilizando la técnica del cemento teñido, lleva a cabo, una serie de murales en la ciudad de México, como los titulados: “Epifanía” (1956), en la iglesia de la Medalla Milagrosa; “Estampida de caballos” y “Guarida de tigres”, de 1961; “San José de la Virgen” (1968), en el convento de los Padres Agustinos. Realiza exposiciones en Monterrey, Londres y México, destacando las que presenta en el Poliforum Siqueiros con motivo del Año Internacional de la Mujer (1975) y la muestra retrospectiva del Museo de Arte Moderno, en 1977. En 1983 participa en la exposición “El exilio español en México”, celebrada en Madrid y en Barcelona. Entre los libros de artista que ha realizado destaca: “100 dibujos de Elvira Gascón”, Siglo XXI, México 1972.³

Los créditos de la ficha se otorgan a Antonio Leyva Sanjuán, del que sólo se conigna ser historiador. La utilización de esta extensa nota lleva a pensar que, después de todo, en España se conoce algo sobre la trayectoria artística de Elvira Gascón. Lo lamentable es que la mayoría de los datos son imprecisos y algunos completamente erróneos. Esto sirve para ejemplificar el desconocimiento que aún se tiene de los artistas exiliados en México. Así, a diferencia de otros campos como la política, filosofía o la literatura, los artistas han sido descuidados por los estudiosos españoles y mexicanos, a pesar de ser mencionados, de pasada, en otros estudios que coinciden en el tiempo. Este descuido ha llevado a asignar a dichos artistas datos erróneos, pero sobre todo a cubrirlos de un manto de olvido, del que es preciso descubrirlos para dotar de coherencia un momento en que España y México se unieron a través del arte.

Avanzando más despacio y acercándonos a Elvira Gascón, es conveniente establecer el ámbito de su formación. Así, puede decirse que es una artista que nace con las Vanguardias, y esto en sentido literal, pues ve nació el 17 de mayo de 1911, en Almenar, provincia de Soria, España.

Hasta los años ochenta del siglo xx se había establecido que las Vanguardias habían tenido poco o ninguna importancia en el arte español. Además, otra premisa indicaba, que durante la República, el Gobierno no había llevado a cabo ninguna acción por impulsar el desarrollo del arte. Esta visión sufre un giro a partir de los años noventa, en que van a desempeñar un papel importante las exposiciones: *Picasso, Miro, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*, de 1991; *Las vanguardias en Cataluña 1906-1936*, de 1992; *Surrealismo en España*, de 1994; *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil*, de 1999; *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*, de 1999; *Cambio de siglo 1881-1925*, de 2003, y *Vanguardias 1925-1945*, de 2003.⁴ A través de los textos que acompañaban los catálogos de las exposiciones, se pretende determinar el momento en que en España puede hablarse de Vanguardias.

Una postura que puede catalogarse como centralista considera que será hasta 1915 que España se vincule a las Vanguardias, con todos los artistas que huyen de

la guerra y que se refugian en Barcelona y Madrid. A ello, Francisco Calvo Serraller añade que estos vanguardistas, además de escapar de la guerra, también huyen de las Vanguardias, por lo que “deberán transcurrir diez años para que esa hora española de la vanguardia cobre genuina fuerza local y cuando se produzca, en el año 1925, la convocatoria se denominará Sociedad de Artistas Ibéricos”.⁵ A esta visión centralista, por otro lado dividida, hay que contraponer la visión catalana, que, guardando las reservas correspondientes, establece que la palabra futurismo ya se manejaba en Cataluña antes de 1909, aunque reconocen que no tenía la implicación que le daba F.T. Marinetti.⁶

De igual manera, se establece que los grupos vanguardistas son por naturaleza reducidos, y Corredor-Matheos se pregunta si, “salvando las debidas distancias, ¿no eran también relativamente reducidos en el propio París?”. A ello agrega: “el fenómeno de la vanguardia es, como en todas partes, complejo y tiene características compartidas con otros núcleos, al tiempo que creemos reconocer algunas especificaciones. Los verdaderamente vanguardistas fueron siempre pocos. Los grupos y las revistas son inestables, fugaces en muchos casos y, con frecuencia, poco nítidos”.⁷ Por tanto, además de tratar de situar las vanguardias dentro del arte español, lo que está en juego es un problema de nacionalismo, que esta publicación no se propone desentrañar; no obstante, conviene advertir que la discusión tampoco es nueva, pues el problema ya se había manifestado a finales del siglo XIX, sobre lo que María Dolores Jiménez dice:

Puedo decir que una de las notas predominantes de la cultura de la época es la tensión entre un regeneracionismo nacionalista español, centrado en una idea mística de Castilla y relacionable directamente con la ideología del 98, por una parte, y una creciente conciencia de las diferencias peninsulares, que en ocasiones lleva apareado un fuerte componente ideológico-político, por otra. Ambas son caras inseparables de una misma moneda, pues ambas son consecuencia de una misma reflexión sobre la propia identidad, sobre lo que hace a un grupo social, a un grupo humano con una tradición, una historia y una lengua común, distinto del resto: sobre lo que diferencia a España de Europa, o sobre la diferencia a Cataluña, país vasco, y Galicia de España.⁸

Esta diferencia se ha convertido en una parte de la historia de España. Pero no es propósito de esta investigación dar la razón a uno u otro punto de vista, pues seguramente aún falta invertir mucha tinta, para aceptar las coincidencias que ambos tienen. Partiendo de ello, mientras los españoles se ponen de acuerdo en definir sus vanguardias, es importante destacar que a partir de la publicación de la proclama futurista de Marinetti en la revista *Prometeo*, en abril de 1909, España desarrolla una intensa actividad en el arte que muchas veces echa mano de la literatura, para lograr uno de los principios de las vanguardias: vincularse a la gente y, por ende, a la vida, y paradójicamente alcanza su mayor nivel durante el desarrollo de la Guerra Civil.

Entre las actividades que se desarrollan en España, se publican revistas, muchas de las cuales sólo alcanzan un número; además, se abren exposiciones individuales y colectivas de artistas ya consagrados, pero también de jóvenes, muchos de los cuales regresan de París con su propia visión de las vanguardias.⁹ Esos cambios que se viven en España forman parte del contexto en que se desarrolla la obra de Elvira Gascón.

En 1915, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, algunos artistas abandonan París y se establecen en Madrid y Barcelona.¹⁰ En el caso específico de Madrid, se trata de sacar provecho de la presencia de los artistas. Ejemplo de ello es la exposición titulada *Los pintores íntegros*, en el Salón de Arte Moderno, situado en la calle del Carmen, en Madrid, organizada por Ramón Gómez de la Serna.

La exposición no fue entendida en su momento debido, según Calvo Serraller, a que era “en principio algo no muy ajeno a la risa, ya que, junto a pintores como Diego Rivera, María Blanchard y el ocasionalmente pintor Luis Bagaría, mostraron caricaturas los pintores Néstor, Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, el caricaturista Echea, el escritor Tomás Borrás, el periodista Cánovas Cervantes y el normalmente caricaturista Luis Bagaría. ¡Vaya lío! ¡Menuda broma!”.¹¹ Tal vez la pregunta que convendría hacerse es si las vanguardias son exclusivas de la pintura. Para Gómez de la Serna no lo eran y, por lo mismo, integró la exposición de esta manera.

La muestra fue vista por la prensa de la época desde un punto de vista jocosos, lo que realmente ocultaba su falta de preparación para enfrentar los cambios que estaba viviendo el arte, que por otro lado no eran desconocidos en España. Así, el mismo José Francés recordaba en un artículo, publicado en el almanaque *El año artístico de 1915*, que años antes de la exposición Eduardo Chicharro le había comentado: “Verá usted cómo eso — refiriéndose a las Vanguardias— no llega nunca a España. Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable: el miedo al ridículo. Por temor al ridículo no seremos nunca arbitrarios ni renovadores en ningún sentido; pero a cambio de esa desventaja tiene nuestro temor la ventaja de evitarnos lamentables equivocaciones”.¹² Francés continuaba su crítica señalando que Chicharro se había equivocado y que España “con algunos años de retraso”, ya era capaz de todo; no obstante, reconoce que la exposición atrajo a gente que, al salir, según el articulista, se restregaba los ojos como si acabara de despertar de una pesadilla.

Llama la atención que se destaque más a Diego Rivera y a María Blanchard, resaltando que sus trabajos anteriores a las vanguardias eran “cuadros de armónica belleza y de sereno realismo” y “destacaban de modo envidiable”, pero que para ese momento su arte se había convertido en un “arte de orates o de exhibicionistas”, que después de todo no pasaba de ser “un pecado de juventud”. Sin embargo, este pecado traía cambios a los que Jesús J. Gabaldón se refirió al decir:

el cubismo tiende a ampliar los moldes viejos de la pintura tradicional. La pintura —dicen— nos presenta sino un lado, un plano, una proyección de los objetos o de las personas. Esto es imperfecto, incompleto, y hay que completarlo y perfeccionarlo. En lugar de un

lado, todos; en vez de una proyección única, todas las proyecciones. De una cabeza vista desde el frente y a igual altura, horizontalmente, se pinta ahora la nariz, los ojos, la boca y el óvalo. Un cubista pinta todo eso, pero también los lados y la espalda y todo descompuesto en planos de color, vista desde cualquier punto y desde no importa qué perspectiva.¹³

Aunque la actividad artística era intensa en Cataluña, Madrid no fue ajena a las nuevas ideas. Pero, será hasta 1925, con la Sociedad de Artistas Ibéricos, que ya no se cuestione la presencia de las vanguardias. Sin embargo, este movimiento a pesar del carácter artístico, tiene que ver más con una idea nacionalista que con una vanguardia única y común a toda España. Esta idea de nacionalismo fue lo que hizo que el gobierno de Primo de Rivera asignara el Palacio del Retiro para su primera exposición, en la que se dedica una sala completa a la obra de Luis Bagaría, contrario a dicho gobierno; pero, sin duda, resalta que ahora no se critique su participación, como había sucedido en la de los Pintores Íntegros, ni que se ponga en duda su vinculación con las vanguardias.¹⁴

Jaime Brihuega llama la atención sobre la ausencia de la pintura catalana y considera que posiblemente se debió a “que existieron ciertos roces que impidieron la participación de los catalanes”,¹⁵ a pesar de que la versión oficial fue que “las obras no llegaron a tiempo”. Aunque no aclara qué tipo de roces hubo, es probable —entrando en el terreno de las suposiciones— que se debiera al problema del centralismo ya mencionado. Tal vez esclarezca este punto el manifiesto que se publicó dos meses después con el título “Salón de Artistas Ibéricos”, que iniciaba señalando “somos muchos los que veníamos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ellos las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuánto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época”.¹⁶ Es claro que el interés está en Madrid, y para resolver el estancamiento en que se encontraba, se proponía hacerle conocer los desconocidos y diferentes caminos que el arte estaba siguiendo en esos años “casi en todas las ciudades importantes españolas”.

Para lograr su cometido proponía “exponer [todo] cuanto sea posible”, lo que había estado haciendo Cataluña todos esos años; y “llevar a cabo una labor ideológica”, que tal vez en menor medida, pero también ya había sido puesto en práctica en la misma Cataluña. Es decir, se minimiza el camino recorrido por el arte en esa región a pesar de lo que se decía: “no nos une, pues, una bandera, ni una política: no vamos, pues ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero sólo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y de equilibrio”.¹⁷ El manifiesto terminaba señalando que su propósito era el “afán de conocimiento y de cultura”.¹⁸

La exposición de los Artistas Ibéricos va a evidenciar que la prensa ha progresado en cuanto a sus conocimientos del arte, valorando, con ello, mejor las nuevas manifestaciones. En este sentido resulta significativo el artículo “La crítica de arte”, de Manuel Abril, uno de los firmantes del manifiesto del Salón de Artistas Ibéricos,¹⁹ a través del cual señala los elementos que lleven a la relación entre el crítico y el público. En cuanto al primero entiende que éste no es quien determina lo que es bueno o malo, pues su función se limita a advertir —debemos entender que a los lectores; pues es impensable imaginar un crítico que corre por las calles gritando y anunciando la nueva exposición—, sobre las cosas que se van a encontrar en una exposición. Con ello, se evitaría que el espectador experimentara “contrariedad” ante lo que va observar; por tanto “las advertencias verbales del crítico pueden modificar nuestra actitud y lograr que, una vez modificada, se nos aparezca con claridad y sin contrariedad lo que antes no veíamos o veíamos con disgusto”.²⁰ Por tanto, el crítico debería ser un intermediario entre la obra de arte y el espectador, pero no condicionara al último para ver de tal o cual modo. Su intervención se limita a dar los elementos necesarios para que el espectador juzgue por sí mismo lo que está viendo.

Asimismo, también, hubo quien no vio con buenos ojos la exposición; es el caso de Juan Ferragut, quien en su artículo “Ultraísmo, iberismo, cretinismo” señala que por miedo a ser tachados de ignorantes se aceptan las obras e ideas que quieren imponer unos cuantos charlatanes, con lo que estaba triunfando —por lo menos así lo creía Ferragut— un arte grotesco y feo por encima del arte nacional. “Y a los artistas, un charlatanismo oportunista los está contagiando de ismos ridículos: el planismo, el cubismo, el futurismo”. Estas nuevas tendencias o “ismos” estaban terminando con el arte tradicional (pintura, escultura, poesía), en los cuales eran necesarias aptitudes y esfuerzo para alcanzar el éxito. Sin embargo, Juan Ferragut consideraba que “para eludir estas dificultades han surgido los ismos que permiten a un desgraciado que no pudo o que no quiso aprender a dibujar, trazar en un lienzo perfiles grotescos y acumular chafarínones y llamarse pintor o pintar palabras sin orden, ni sintaxis, ni belleza y llamarse poeta”.²¹

Cabe señalar que, si bien la crítica de Juan Ferragut es dura en contra de las vanguardias, no define que es lo que entiende como arte “propio”, contra el que se estaba atentando, ni tampoco sus características. Sin embargo, es consciente de que las nuevas tendencias “invaden los salones de exposiciones y las planas de los periódicos”; es decir, conoce lo que se está realizando en el exterior, pero también lo que se hace dentro de España, con lo que simplemente no está de acuerdo.

Quien sí simpatizó con la exposición, llegando incluso a dedicarle varios artículos desde las páginas de *La Voz*, fue Juan de la Encina. El 29 de mayo llama la atención sobre la seriedad de la propuesta de los Artistas Ibéricos, en la que tienen cabida distintas formas de pensar e interpretar el arte, aunque tampoco hace referencia a la ausencia de los catalanes. Resulta y considera un logro, la forma en que se presenta la exposición, pues según él se utilizan “métodos y criterios nuevos” que nada tenían

que ver con las muestras organizadas por el Estado, que resultaban “costosas, innecesarias y perjudiciales a la cultura estética nacional”. A ello agrega: “Obsérvese que los artistas ibéricos ven el arte no como algo quieto, inmutable, permanente y fijo, que determinó sus formas y sus normas hace ya unos cuantos siglos, sino con energía que constantemente fluye y se transforma, como algo que lleva dentro de sí la ley de la perpetua variación”.²² Por tanto, estaba consciente de que el arte de ese momento se encontraba en constante movimiento y tomando diversos rumbos. Esto, sin duda, fue uno de los aportes del arte del siglo xx, pues permitió que diferentes corrientes convivieran en el mismo tiempo; la exposición de los Artistas Ibéricos fue un intento por mostrar los caminos que estaba siguiendo el arte español.

El año 1931 tiene importancia, sobre todo, porque el 14 de abril se instaura la II República. Este cambio político significa para los artistas la oportunidad de llevar a cabo las transformaciones que con el gobierno anterior no habían sido posibles. Ello se hizo evidente en el *Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales*, que decía:

Queremos que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación de todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio de las viejas costumbres.

El procedimiento seguido por los representantes oficiales del régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta.

Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes particulares llenos de polvo, cuyas llaves se han guardado celosamente contra todo lo que significase renovación.

Para que gran número de artistas españoles de fama mundial, sintiendo sus voces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella y de toda manifestación de arte dentro de su país.

La organización absurda de los certámenes oficiales, unida a la notoria incapacidad y arbitrariedad de sus dirigentes, ha desprestigiado nuestra actividad social en la conciencia de la opinión española y aun de la europea.

Queremos y nos organizamos en Agrupación Gremial de Artistas Plásticos y hacemos un llamamiento a la opinión y a los artistas con la seguridad de ser secundados en nuestros propósitos.

Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos, en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden, para garantizar el libre ejercicio de nuestra actividad.²³

Resulta evidente que, más que una declaración de guerra, era una invitación de colaboración, bien recibida por el nuevo Gobierno, que se manifestó en el nombramiento de Juan de la Encina como director del Museo de Arte Moderno. El

proceso de colaboración iniciado en 1931 lleva a decir a Javier Pérez Segura que “no es exagerado afirmar que la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República nacieron y murieron casi al mismo tiempo”.²⁴

Fruto de la relación entre la República y los Ibéricos se concibe la exposición celebrada en septiembre de 1932 en el palacio de Charlottenborg, Copenhague. El mismo mes se publica la revista *Arte*, órgano oficial de la Sociedad de Artistas Ibéricos, para difundir, dentro y fuera de España, el arte que se estaba realizando. Aunque se pretendía que fuera una publicación mensual, sólo se publicó otro número en junio de 1933. En cuanto a las exposiciones, sólo se realizó una más, de diciembre de 1932 a enero de 1933, en la Galería Alfred Flechtheim, Alemania.²⁵

Es claro que en este momento los artistas buscaban el respaldo del Gobierno, pero a su vez, Pérez Segura considera que, “no menos importante es que frente al tipismo y al aislamiento del pasado, la República contó con los Ibéricos para identificarse con el resto de Europa, ya que, de una parte, algunos españoles habían contribuido a crear la vanguardia (Picasso el primero, por supuesto) y, de otra, el arte español era tan moderno como el europeo, de manera que parecía que por fin se había superado el tradicional retraso en ese aspecto”.²⁶ Más que superar el retraso, pues eso ya se había hecho años antes, lo que parece estar en juego es el reconocimiento oficial, hecho que los Artistas Ibéricos logran. El apoyo otorgado por la República será correspondido por los artistas al estallar la lucha armada, pues muchos de ellos tomarán partido por ésta.

Lo cierto es que a la par de la intensa actividad artística y literaria, también se harán evidentes los problemas sociales y políticos que se desencadenan con la sublevación del 18 de julio de 1936. En febrero de ese año, España pudo mostrar en Francia el camino recorrido por las artes españolas. El Jeu du Paume alberga la exposición titulada *L'art espagnol contemporain*. Aunque por parte de España la organización se encarga a la Sociedad de Artistas Ibéricos, Pérez Segura considera que “la de París sea la menos ibérica de todas sus exposiciones pero, al mismo tiempo, la más republicana, ya que en la selección final de artistas los envíos no estuvieron controlados del todo por la Sociedad de Artistas Ibéricos, sino que se reunieron desde diversas procedencias”.²⁷ Esta exposición o “museo ambulante del arte contemporáneo español”, como lo llama Jaime Brihuega, tuvo la virtud de dar cabida a todo tipo de artistas y corrientes, así como unir lo que se hacía dentro y fuera de España. Con el estallido de la guerra, el arte tomará nuevos caminos, al igual que los artistas; tal vez el más importante haya sido salvar el arte español de la destrucción.

NOTAS

¹ Destacaban los nombres de Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena, José Renau, José Bardasano, Arturo Souto, Aurelio Arteta y José Bartolozzi

² Este organismo fue filial del SERE, creado en Francia en 1939.

³ *Diccionario de pintores y escultores del siglo xx*, vol. 6, Madrid, Forum Artis, 1994, p. 1592.

⁴ De cada exposición se publicó catálogo: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*, Madrid, Schirn-Kunsthalle-Museo Nacional Centro Reina Sofía, Francfort, 1991, 327p; *Vanguardias en Cataluña 1906-1939, Las*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, 1992, 709p; *Surrealismo en España, El*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, 519p; *Tránsitos: artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, 301p; García Maroto, Gabriel, *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, 204p; *Arte para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. II, Cambio de siglo: 1881-1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2002, 200p; *Arte para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. II, Vanguardias: 1925-1939*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2003, 219p.

⁵ Francisco Calvo Serraller, "Sísmicos istmos", en: *Istmos, vanguardias españolas 1915-1936*, Barcelona, Turner Libros, 1998, p. 27.

⁶ En el número seis de la revista *Prometeo*, abril de 1909, que dirigía Ramón Gómez de la Serna, se publicó el manifiesto futurista de Marinetti. El mismo año que había sido publicado en Italia y Francia. Esta búsqueda de adherirse a los cambios que se estaban dando en Francia tendrá un nuevo impulso en 1910 al publicarse en el número diez de *Prometeo* una *Proclama futurista a los españoles*, firmada por Marinetti. A manera de respaldo, pero sobre todo en un intento vanguardista con toque español, aparece en el mismo número una *Proclama futurista a los españoles*, firmada por Tristán, seudónimo de Ramón Gómez de la Serna.

⁷ J. Corredor-Matheos, "Balance y valoración de la vanguardia catalana", en: *Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, 1992, p. 23.

⁸ María Dolores Jiménez Blanco, "Arte y política en la pintura española del novecientos", en: *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Comares, 2002, p. 30

⁹ Todo esto ha sido estudiado detalladamente por Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 164 (Fundamentos 72). Estudio presentado como tesis doctoral en la Universidad Complutense. La misma dio origen a *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979, 442p.

¹⁰ Isabel García García, "La gran guerra, sus repercusiones y la dictadura (1914-1931)", en: *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Comares, 2002, p. 54. Este artículo es fruto de una tesis más amplia: Isabel García García, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, 2 vols., Madrid, Tesis doctoral inédita Universidad Complutense de Madrid, 1998.

¹¹ Francisco Calvo, *op. cit.*, p. 22.

¹² José Francés, "Los pintores íntegros", en: *El año artístico 1915*, Madrid, 1916, p. 35.

¹³ Jesús J. Gabaldón, "Cubismo y cubistas", *Nuevo Mundo*, Madrid, 20 de marzo de 1915, p. 5.

¹⁴ La exposición se inauguró el 28 de mayo de 1925 con obras de Adsuara, Alberto, Arranz, Arteta, Arrue, García Ascot, Bagaría, Fernández Balbuena, Barradas, Berdejo Elipse, José Bicandi, Bores, Norah Borges, Capuz, Javier Cortés, Cossío, Dalí, Valentín Dueñas, Echevarría, Fernando (un niño de 15 años), Ferrant, José Frau, Guezalo, Victoria Macho, García Maroto, Moreno Villa, Irene Narejo, Benjamín Palencia, Peinado, Pelegrín, Pérez Orúe, Pichot, Piñole, Planes, Cristóbal Ruiz, Sancho Cortés, Fco. Santa Cruz, Gutiérrez Solana, Sáez de Tejada, Tellaeché, Quintín de Torre, Uceley, Aida Uribe, Jenaro Urrutia, Pablo Zelaya, R. Zubiaurre y U. Zubiaurre. Además de Bagaría, algunos otros participantes ya habían estado presentes en los movimientos anteriores a dicha exposición.

¹⁵ Jaime Brihuega, *Las vanguardias... op. cit.*, pp. 259-260. Deja constancia que la versión oficial fue que "las obras no llegaron a tiempo".

¹⁶ "Salón de Artistas Ibéricos Manifiesto", *Alfar*, núm. 51, La Coruña, 1 de julio de 1925, p. 3.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ Al texto lo acompañaban las firmas de Manuel Abril, José y Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Óscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca,

Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

¹⁹ Manuel Abril, “La crítica de arte”, *Alfar*, núm. 51, 1 de julio de 1925, pp. 13-16. Es importante señalar que para Jaime Brihuega, *Las vanguardias... op cit*, p. 85. Manuel Abril y García Maroto son los principales protagonistas del movimiento y, por ende, de los Artistas Ibéricos. Lo que tal vez no está tan lejos de la realidad pues Manuel Abril llega a decir: “se comprende, pues, que, teniendo yo semejante convicción, haya de creer que, para mejorar el ambiente actual de mi país en lo que respecta al arte, sea en consecuencia, necesario: primero, enseñar, exhibir el mayor número de obras posibles de todas las tendencias existentes; y, segundo, propagar las ideologías necesarias a fin de que las tales obras se admitan o rechacen en virtud del proceso de juicio pertinente, pero no por falta de visión y de inteligencia adecuada”. Esta es una de las principales ideas que se manejan en el Manifiesto, pero para no dejar lugar a dudas Abril aumenta: “esta opinión, fundamento de mi actitud, es también el fundamento y norma expresados en el Manifiesto que la Sociedad de Artistas Ibéricos dio a la publicidad”.

²⁰ Manuel Abril, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Juan Ferragut, “Ultraísmo, iberismo, cretinismo”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de junio de 1925, p. 4.

²² Juan de la Encina, “De arte”, *La Voz*, Madrid, 29 de mayo de 1925, p. 11.

²³ “Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales”, *La Tierra*, Madrid, 29 de abril de 1931, p. 5. Lo acompañan firmas de Barral, Winthuysen, Planes, F. Mateos, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Masriera, Isaías Díaz, J. Renal, Pelegrín, F. Badía, Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, S. Almela, Cristino Gómez, Colinas, E. Valiente y R. Puyol.

²⁴ Javier Pérez Segura, “La II República española y la Sociedad de Artistas Ibéricos”, en: *Arte y política en España 1898-1939*, Comares, Granada, 2002, p. 10

²⁵ En ambas exposiciones participaron, con muy pocas variantes: Vázquez Díaz, Eva Agerholm, Solana, Palencia, Souto, Pérez Rubio, J. Valverde, Alberto Sánchez, Lahuerta, Caviedes, P. Sánchez, Climent, Santa Cruz, Bonafé, Flores, Garay, Ángeles Santos, Rodríguez Luna, Gargallo, Rosario Velasco, Maruja, Mallo, J. Vaquero, Viñes, Miró, Pruna, Manolo Hugué, M. Ángeles Ortiz, Picasso, Junyer, Clotilde Filla, Togores, De la Serna, Dalí y Bores.

²⁶ María Dolores Jiménez Blanco, *op. cit.*, p. 73

²⁷ *Ibidem.*, p.76. En la lista de expositores puede encontrarse a Aguiar, L. Aguirre, J. Amat, M. Andréu, E. Armengol, Anglada Camarasa, Beltrán Mases, R. Benet, Luis Berdejo, J. L. González Bernal, Ma. Blanchard, F. Bores, Norah Borges, C. Borrel, Bosch Roger, R. Cápmany, D. Carles, J. Castelo, Diana Castelucho, F. de Castro, E. Chicharro (padre e hijo), J. Commeleran, Teresa Condeminas, J. Corredoira, Carmen Cortés, P. Creixams, Cruz Herrera, S. Dalí, F. Domingo, R. Durán i Camps, M. Durban, J. de Echeverría, Montserrat Fargas, F. Elías, Luis Fernández, R. Fernández Balbuena, Pedro Flores, J. L. Florit, J. Frau, Margarita Frau, F. Galí, F. Gerassi, Roberta González, Grau Sala, Juan Gris, Luis Güell, E. Hermoso, Hidalgo de Caviedes, M. Humbert, Isaías González, Iturrino, Celso Lagar, Genaro Lahuerta, A. Lamilla, R. Llimona, López Mezquita, Maruja Mallo, Gabriela Majorie, F. Masriera, M. Massot, F. Mateos, E. Meifren, Juan Miró, Jesús Molina, J. Mompou, Moreno Villa, L. Muntané, I. Novell, Obiols, Ortiz Echagüe, J. Palmeiro, Ginés Parra, T. Pérez Rubio, Picasso, Pi de la Serna, Pinazo, F. Pompey, Porcar, G. Prieto, Pruna, Luis de la Roza, Rodríguez Orgaz, S. Rusiñol, Salvadó, Pedro Sánchez, Santolaria, Santasusagna, Pelegrín, Ángeles Santos, González de la Serna, J. Serrano, J.M. Sert, Sisquella, Solana, Soraya, Souto, Togores, F. Toledo, Uranga, J. Vaquero, J. Valverde, Vázquez Díaz (padre e hijo), Rosario Velasco, J. Ventosa, M. Villa, H. Viñes, A. Ziegles, los Zubiaurre y Zuloaga. Escultura: Aduara, Eva Aggerholm, Biosca, Bonome, Clará, Capuz, Pérez Comendador, Dunyach, Fenosa, Gargallo, Roberta González, Julio González, González Medias, Mateo Hernández, Llaradó, Manolo Hugué, J. Otero, Pérez Mateos, Rebull, Sans Jori, Viladomat y Mario Vives.

CAPÍTULO II

ACERCAMIENTO A LO ANTIGUO Y NECESIDAD DE CREAR

La época de cambios que se viven a inicios de siglo xx, principalmente en Francia, no fue ajena a España. Como se vio en el capítulo anterior, los estudios recientes muestran una preocupación por establecer el momento en que puede hablarse de una vanguardia española. Lo que no determina, de ninguna manera, que el conocimiento de la forma en que se desarrollaban estas vanguardias fuera ajeno a los pintores españoles. Ahora bien, los estudiantes que iniciaban su formación en este periodo se encontraban ante la disyuntiva de, por un lado, una formación académica tradicionalista y, por otro, el contacto inevitable, aunque indirecto o a través de revistas, de los movimientos renovadores que estaban sucediendo en el arte.

Como se mencionó, Elvira Gascón nace en 1911, cuando las vanguardias ya han arrancado. Originaria de Almenar, provincia de Soria, de donde salieron sus padres cuando ella era muy pequeña, llega a decir que no recuerda nada de dicho lugar: “Salí de allí exactamente al año de nacida. Reconstruyo la población basándome en los recuerdos de mis padres. Yo no lo conocí sino hasta los dieciocho años. Al llegar preguntaba: ¿cuál es el pueblo? Un pueblo que no veía porque las casas están hechas de adobe; casitas bajas habitadas por mujeres absolutamente vestidas de negro, igual que en Grecia”.¹

Aunque raramente llega a referirse a su infancia y formación de adolescente, a lo que debe agregarse que sus entrevistadores no se interesaron por cuestionarla sobre este punto, puede decirse que su educación elemental la cursó en el colegio de monjas Corazón de Jesús.² De éste recuerda que ya tenía facilidad para las artes plásticas, lo que aprovechaban las monjas, y a cambio, ella evitaba las lecciones de bordado.

En cuanto al Bachillerato, Elvira llegó a mencionar dos distintos. Uno en la Academia de San Telmo, en Málaga³, y el otro en el colegio del Cardenal Cisneros; de éste comentó “como dicen que todo criminal vuelve al lugar del crimen, así volví hace algunos años a visitar mi antiguo colegio; es por la calle de San Bernardino subiendo y luego hay una callecita así, estrecha que da vuelta y por ahí... y entonces se me hizo más pequeña”.⁴ Pero, cuando Elvira Gascón presentó una solicitud, el 12 de febrero de 1936, para el concurso de oposición para ocupar una vacante de profesor de perspectiva en la Escuela Superior de Pintura de Madrid, entre la documentación que facilitó se menciona el título de Bachillerato “expedido por el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Málaga”.⁵ Con ello, puede decirse que

confundi6 la Academia de Málaga con el colegio del Cardenal Cisneros, o bien el último era el nombre de la institución, pues el nombre no se consigna en la solicitud mencionada. Otra opinión es que en la institución Cardenal Cisneros haya tomado cursos complementarios.

Para ingresar a la Academia de San Fernando tenía que presentarse un examen, que se componía de una parte práctica y otra teórica, ésta última de manera oral. En el Archivo de la Dirección de Estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid⁶, se encuentra el acta de examen de ingreso práctico correspondiente al ciclo escolar 1929-1930, que presentó Elvira Gascón Pérez. En la misma acta aparecen 24 aspirantes más, entre ellos seis mujeres. De los 25 candidatos, 12 aprobaron el examen, sólo dos mujeres, una de ellas era Elvira.

Lo que no aparece en el Archivo de la Dirección de Estudiantes es que Elvira presentara el examen teórico,⁷ probablemente debido a que a partir de su presentación práctica el tribunal examinador decidiera concederle el ingreso directo.⁸

Cuando Elvira Gascón ingresó a la Academia estaba en vigor el programa, establecido por Real Decreto el 21 de abril de 1922, que organizaba los estudios de la siguiente manera:

Grupo primero

- Perspectiva.
- Anatomía.
- Enseñanza general del modelado.
- Historia del arte en la Edad Antigua y media.
- Dibujo de estatuas.

Grupo segundo

- Estudios preparatorios de colorido.
- Historia del arte en las edades modernas y contemporáneas.
- Dibujo del natural, en reposo.

Grupo tercero

- Colorido y composición.
- Teoría de las Bellas Artes.
- Estudio de las formas arquitectónicas.
- Dibujo del natural en movimiento.

Grupo cuarto

- Pintura decorativa.
- Pintura de paisaje y al aire libre.
- Dibujo de ropajes de estatuas y del natural.⁹

Además de los cursos obligatorios del programa, se ofrecían cursos optativos, que tenían como propósito complementar la formación de los estudiantes. Éstos eran:

- Modelado de estatuas.
- Modelado del natural y de estatuas.
- Modelado del natural.
- Composición escultórica.
- Estudios prácticos de materiales y procedimientos escultóricos.
- Grabado de reproducción.
- Grabado original.
- Grabado y estampación.
- Copia de medallas en modelado.
- Modelado del natural aplicado a las medallas.
- Composición de medallas.
- Prácticas en la ejecución de medallas.
- Dibujo científico.
- Estudios prácticos de ornamentación.
- Estudios de los métodos y procedimientos de enseñanza del dibujo y del arte en los centros de enseñanza primaria y secundaria del extranjero.¹⁰

De esta etapa solía recordar que la educación fue muy dura, pero fundamental, para su formación. Estudiaba de nueve de la mañana a nueve de la noche, con dos horas para comer, de una a tres de la tarde. Entre las actividades que desarrollaba, recuerda que, de cinco a siete se dedicaba a paseo o a estudios en la biblioteca.¹¹ De esta manera, para obtener el título de profesor de pintura y dibujo se tenía que cubrir la carrera en cuatro años. Elvira declaró, en distintas ocasiones, que cumplió con los cuatro años y, por decisión propia, cursó dos más de dibujo.¹²

En la Hoja de Estudios de Elvira Gascón Pérez, localizada en el archivo de la Dirección de Estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid se consigna que la artista cubrió sus materias del curso 1930-1931 al 1934-1935.¹³ En la misma hoja se registra que repitió la materia “Colorido y composición” durante el curso 1935-1936, pero al tenerla acreditada no se le dio una calificación. Con ello, cubre la carrera en cinco años y cursa uno más por decisión propia; es decir, la información difiere de los recuerdos de la artista. Sin embargo, esta misma información toma otro matiz al contraponerse con la solicitud que realiza, en la misma Academia, para que le sea expedido su título, fechada el 6 de marzo de 1935. Dicho título, expedido el 9 de marzo, se entregó el 24 de abril de 1935. El dato resulta desconcertante si se considera que para estas fechas la artista se encontraba cubriendo el ciclo 1934-1935. Conviene señalar que durante dicho curso estaba inscrita en la materia “Pintura de paisaje y al aire libre”, y se asentaron

calificaciones, en el acta correspondiente, el 25 de mayo de 1935; es decir, un mes después de que se le entregara su título. Por tanto, el recuerdo de Elvira Gascón de que cursó dos años más por decisión propia cobra sentido a partir de la fecha en que recibe su título, pero lo que no resulta cierto de dicho recuerdo es que esos años los haya dedicado al estudio del dibujo, pues cubrió “Colorido y composición” y “Pintura de paisaje y al aire libre”.

Por el título de las materias que cursó puede establecerse que su formación académica fue tradicionalista; aunque debe llamarse la atención sobre la materia “Historia del arte en las edades modernas y contemporáneas”, pues se enfocaba a la teoría más que a la práctica. La razón de hacer hincapié en ella radica en que en ésta es donde tenían cabida las nuevas ideas en el arte, es decir: las vanguardias. La misma Elvira recordaba que a través de esta asignatura entró en contacto con el arte mexicano: “En la escuela de San Fernando, en Madrid se estudiaba, en historia del arte, la pintura mexicana como la más importante del Continente y Orozco era considerado el mejor de los pintores [...]”.¹⁴

Regresando a las asignaturas que integran el programa que cursó Elvira Gascón, puede decirse que, a pesar de ser muy tradicionalista, también deja ver a una educación rígida, en la que se privilegiaba el dibujo. La artista recordaba dicha rigidez: “en Madrid estudié seis años. Disciplina militar: de 9 a 1, en la mañana; de 3 a 9, en la tarde —dice— seis años así —dice—. El dibujo lo hacía con pincel y tinta. Este sistema tiene la ventaja de que al no poder borrar, la mirada se hace inquisitiva desde el momento en que no puede equivocarse. O equivocarse lo menos posible”.¹⁵ Resulta interesante que el rigor académico experimentado por Elvira Gascón coincide con los cambios que implementó en México Antonio Rivas Mercado como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.¹⁶ En este sentido, trató de regular los horarios de clases, reestructurar la enseñanza del dibujo, mediante la utilización del método Pillet,¹⁷ así como utilizar la fotografía en la enseñanza de la bidimensionalidad. Con ello, puede decirse que la renovación de la enseñanza académica no fue exclusiva de un país. Volviendo a Elvira Gascón, a pesar de la rigidez, se distinguió en sus estudios, pues en nueve ocasiones participó en los claustros de premiación,¹⁸ y llegó incluso a obtener, en su primer año de estudios, un premio en metálico.

Por desgracia, no se ha conservado documentación que informe sobre el contenido de las asignaturas, por lo que es difícil establecer la forma en que se llevaba a cabo la enseñanza. Pero, a través del texto que escribió Cecilio Plá,¹⁹ *Cartilla de Arte Pictórico*, en 1914, y de la que apareció una segunda edición, corregida y aumentada, en 1928,²⁰ puede establecerse una idea de la formación que se daba a los estudiantes.

Para Cecilio Plá todo aquel que deseara iniciarse en el camino de la pintura debía contar con el equilibrio suficiente en sus facultades, privilegiando el sentido de la vista, al igual que estar preparado para “soportar el camino que ayude a adquirir los conocimientos necesarios para iniciarse en la pintura”. Es decir, “no basta la aptitud y la facilidad; es preciso estudiar mucho, con fe, voluntad y resistencia, sometiéndose a un plan disciplinado”.²¹ En lo dicho por Plá se recuerda el rigor a que aludió Elvira

Gascón y al que se ha hecho referencia líneas arriba. De igual manera, Cecilio Plá consideraba que el estudiante debía contar con los medios suficientes para costear sus estudios; para ser un buen pintor no tenía que pasarse hambre y apuros económicos; no quería mártires.

A las lecciones de la *Cartilla* de Plá, le antecede el apartado *Conocimientos elementales indispensables de geometría*, compuesto de líneas, ángulos, perpendiculares, oblicuas y paralelas, perspectiva, anatomía artística e historia del arte. Sobre la última, a la que también aludió Elvira Gascón, Plá decía: “es absolutamente necesario el conocimiento de la historia del arte para adquirir la cultura indispensable a todo artista”.²² En otras palabras no era suficiente con pintar bien, sino que tenía que complementarse con la teoría.

La *Cartilla* se compone de 24 lecciones para que el estudiante adquiriera las habilidades para ser un buen pintor. Así, entre otros temas se abordaba el dibujo, el color, los tonos, los matices de color y las calidades, los materiales, diferenciando los de dibujo y los de pintura, la pintura al aire libre, ejercicios de memoria, la manera de colocarse ante el modelo, etcétera. Puede decirse que, con estas lecciones, se cubría casi en su totalidad el plan de estudios de pintura. Los puntos que no contempla la *Cartilla* son los dibujos de estatuas y el dibujo de ropaje éstas. La razón aparece en la novena lección de *Primera educación práctica del que estudia*:

En la primera educación elemental artística que se da a los niños, vayan o no a ser pintores, debe llevarse a su convencimiento que el estudio de la naturaleza por medio del dibujo consiste en reproducir los objetos corpóreos. Hay que desterrar para siempre la mala costumbre de reproducir para estudiar dibujos del plano (estampas), cuyos ejercicios no enseñan absolutamente nada, perjudican.²³

En cambio, el desnudo es un ejercicio que sobresale en las lecciones de la *Cartilla*. Éste, en primer lugar, tenía que ejercitarse con el carboncillo y realizando contornos de modelos masculinos, posteriormente se pasaba a la utilización de colores, prescindiendo del blanco y el negro, y por último, agregando blanco y negro, pero con dos modelos distintos. En cuanto a Elvira Gascón, el aprendizaje del desnudo resulta fundamental para el desarrollo de su obra posterior. Así, recuerda:

Desde el primer año me enfrenté con la serenidad de Grecia y luego con el cuerpo humano; porque ya en el segundo año los alumnos trabajaban con desnudos humanos; (hombres, mujeres, niños, que son muy difíciles de dibujar por ser inquietos; ancianos). Éramos criaturas de 18 a 19 años; sin embargo, había que dibujar de todo. En los años subsecuentes continué con la práctica del desnudo al natural.²⁴

A reserva de hablar más adelante sobre la importancia que tendrá Grecia en la formación de Elvira, a manera de reinterpretación —lo que ya habían comenzado

a hacer las vanguardias con anterioridad—, por ahora basta con apuntar que, para Elvira, Grecia es la fuente a través de la cual va nutriendo su propia visión del cuerpo humano. Cabe mencionar que la *Cartilla* de Cecilio Plá se complementaba con el apartado *Grandes y consagrados pintores que conviene estudiar sin imitarlos*.²⁵

Elvira Gascón, al igual que cualquier estudiante, guarda en su memoria el recuerdo de sus maestros, aunque llegó a declarar que ninguno de éstos la influyó.²⁶ No obstante, en algunas entrevistas se refirió a ellos; así, cuando Marta Anaya le pregunta a qué maestro le cobró más afecto, ella responde: “a don Manuel Menéndez, que era un exagerado. Nos daba clases de anatomía. Nos metió los ocho tomos de la anatomía de Testut..., total que era tan exagerado que lo llegué a querer mucho y hasta tengo ahí mi cráneo —decía mientras señalaba sobre una de las tantas mesitas aquello que a mi me había parecido una calavera—, es la firma del Padre Eterno”.²⁷ La clase de anatomía se cursaba en el primer año y, como se vio, Cecilio Plá la incluía entre los conocimientos elementales que debía tener el futuro pintor.

A ello debe agregarse que Elvira Gascón conoció a Manuel Menéndez desde que ésta presentó su examen de ingreso a la Academia, pues este maestro firmó el acta en calidad de secretario del tribunal examinador. De igual manera, se distinguió en la rigurosa materia de Menéndez y fue seleccionada para competir en el Claustro de la Clase de Anatomía, donde obtuvo el Premio Metálico,²⁸ correspondiente al primer lugar.

Elvira también mencionó a Eduardo Chicharro, al recordar que éste había sido profesor de Diego Rivera. De él Héctor Azar le dijo: ¡Hombre, es célebre!” y Elvira responde: “claro; muy célebre, pero muy fregativo”.²⁹ Cabe decir, que a través de la enseñanza de Eduardo Chicharro, Elvira Gascón practicó el arte académico. A los anteriores profesores agregó dos más en la entrevista que le hiciera, en 1989, Héctor Azar:

Mira, para mi el máximo pintor fue don Cristóbal Ruiz, “don Cristo” que le decíamos. Está enterrado en México. Y también Benedito, estupendo pintor. En San Carlos hay cuadros del él. Benedito era el pintor de todas las marquesas, duquesas, reinas, porque era “el pintor”, pero a mi no me palpitaba el corazón con los cuadros de Benedito y recuerdo una vez que estábamos pintando —eran tres tarimas con tres desnudos— y yo pintaba un desnudo, que era una mujer como de unos 40 o 50 años, como en forma, así muy pálida. Y llegaba Benedito —era por lo visto aristócrata el señor—, a los muchachos los corregía y a las muchachas con una inclinación de cabeza... Cuando iba a corregir, le dabas la paleta y agarraba un color detonante y me corregía al dibujo. Ya que se iba, yo con la espátula le quitaba las manchas. Él era sordo y te entendía, por el movimiento de los labios, con unos ojos muy claros, de ese azul aguado: hace inclinación de cabeza, me pide la paleta y yo ¡que era una impertinente!, le digo: “¡No me corri-ja usted...! Ja, ja, ja”. Y fíjate lo que le digo: “Por-que no me gus-ta como us-ted pinta...”.³⁰

Como puede verse el recuerdo de Elvira sobre Manuel Benedito es más una travesura de estudiante que parte de su formación.³¹ A través de las actas que cubrió la artista, puede establecerse que aunque cursa Colorido y composición” con Manuel Benedito, no se le da una calificación, por ya tener cubierta la materia.³² De Benedito puede decirse que aunque conoció los movimientos de vanguardia, no se sintió atraído por ellos, e incluso, al cuestionársele si no creía en la renovación contestó: “renovación, sí. Pero renovación de dentro a fuera. Y no de afuera adentro como algunos hacen”. No obstante, sin duda, lo dicho por Elvira deja ver que los alumnos, o por lo menos ella, tenían conocimiento de lo que desarrollaban sus profesores.

De los trabajos que Elvira realizó en esta época sólo se conserva una fotografía en que se le ve de medio cuerpo (figura 1), ligeramente inclinada hacia la derecha. Se alcanza a ver una mesa, en el extremo izquierdo, se distinguen unas flores. Sobre la mesa se encuentra un cuadro sostenido por la artista, posiblemente se trate de su madre, pues se percibe cierto parecido. Detrás del cuadro, sobre la misma mesa, se ve un plato.

Aunque la fotografía es blanco y negro, el cuadro debió estar realizado en colores oscuros; y destacan sólo el rostro y las manos en tonos claros. También el cabello deja ver que se trataba de una persona madura. Elvira Gascón viste blusa blanca, falda oscura y lleva el cabello corto. En la pared se alcanza a ver el fragmento de un cuadro, por la blusa es claro que se trata de una mujer, que apoya el brazo izquierdo en un mueble, posiblemente una mesa, pues la tela que la cubre se encuentra enrollada y deja ver un fragmento de madera. Sobra decir, que la forma en que está estructurado el cuadro corresponde a los cánones académicos.

Con don Cristo, como le decía Elvira Gascón a Cristóbal Ruiz,³³ la artista, compartió una historia común, a diferencia de lo que ocurría con sus otros maestros, que hizo que lo recordara con cariño. Así, durante la guerra, éste colaboró con la Junta del Tesoro Artístico, tanto en Valencia como en Barcelona. Al ser derrotada la República emprende el camino del exilio y aunque el mayor tiempo lo pasó en Puerto Rico, murió en territorio mexicano.

Conviene señalar que a Cristóbal Ruiz se le incluye entre los artistas que renovaron el arte español en la primera mitad del siglo xx; incluso algunos escritores se sintieron atraídos por su manera de pintar.³⁴ Esta atracción de los hombres de letras hacia la obra de Cristóbal se debió, según Juan Antonio Gaya, a “que por ser una pintura casi absolutamente desprovista de posibilidades de argumento, tan austera de escenario y de personajes cual era, no admitía más reversiones literarias que las de carácter más estrictamente lírico”.³⁵

Un ejemplo de la relación de Cristóbal Ruiz con las letras es el retrato del poeta Antonio Machado (figura 2), en el que se percibe la simplificación que llegó a manejar en la línea. Así, el poeta aparece como única figura, en primer plano y dando la idea de monumentalidad. El paisaje, desértico, no da la noción de soledad. Llama la atención que la diferencia entre planos, o por lo menos la percepción de ellos, se

establezca a través del color. En esta obra predominan los tonos azules; y, sólo en la base de la montaña, dada por una línea recta que divide el cuadro a la mitad, utiliza colores claros, que a su vez dan paso a un azul-violeta sobre el que parece estar parado o flotando Antonio Machado. En la montaña un azul-violeta más intenso contrasta con el azul claro del cielo, con ligeros tonos amarillos. Todo ello crea una atmósfera de ensoñación.

En cuanto a la figura de Machado, resalta sólo su rostro, en el que se percibe tranquilidad, y su mano derecha, con la que sujeta un bastón color ocre. Tanto el saco como el pantalón del traje, azul oscuro, parecen estar unidos en una sola pieza, junto con los zapatos. Resalta la corbata negra, así como el cuello y el puño de la camisa blancos, del lado derecho.³⁶ Por tanto, además de la historia común, Elvira Gascón compartió con su maestro un interés por la simplificación de la línea.

Los maestros a los que se refirió no fueron los únicos con que la artista tomó clases;³⁷ sin embargo, la razón de que Elvira no hiciera referencia a éstos se desconoce, pero puede suponerse que para la artista éstos no aportaron elementos significativos en su formación. El olvido también pudo deberse a diferencias ideológicas,³⁸ o bien simplemente al paso de los años y la lejanía de su patria.

A su formación académica y el ambiente de las vanguardias de ese momento, debe añadirse la atracción que tuvo Elvira Gascón por el mundo antiguo, en especial Grecia. A este respecto, llega a decir:

Toda la vida me ha perseguido Grecia. No quiero decir que otras cosas no me agraden, pero ella es una sirena que me habla, que me canta. Grecia es una sirena hermosa. La he escuchado mucho. Creo que tenía 18 años cuando entré a la Academia de Artes de San Fernando (Madrid); la escuela, como cualquier otra de bellas artes, tenía reproducciones de arte griego. Yo me di cuenta, vi el mensaje, para usar una palabra muy manoseada, que contenía. Amé su serenidad, su armonía, su equilibrio. Sin darme cuenta empecé a dibujarla, a soñar con ella, a formar mis bocetos siempre dentro de un modo clásico, hasta que en realidad me hice un mundo.³⁹

Sin duda lo que vio en ella fue el desnudo y la manera de representar el cuerpo. Así, al igual, que las vanguardias que voltearon los ojos hacia el arte africano o los primitivos italianos, Elvira Gascón mira hacia Grecia, y a través de ella reinterpreta el arte. Por tanto, el arte griego tampoco fue ajeno a las vanguardias, y por la nota de Elvira es evidente que en la Academia de San Fernando de Madrid, también se encontraba presente. En esta atracción y reinterpretación de Grecia se encuentra presente el retorno al orden anunciado por Giorgio de Chirico en 1919.⁴⁰ Como elemento esencial del pensamiento de De Chirico está la figura humana, pues dice:

Curioso es observar en qué modo se cumple el mencionado retorno: se efectúa con prudencia o, para ser más claros, con miedo. Parecería que los pintores temen, al

retroceder, tropezar y caer en las mismas celadas, trabucos y trampas que ellos mismos tejieron y cavaron durante su avanzada precedente. Tanto miedo se justifica por el hecho de que dichos pintores, por desgracia, están desarmados, terriblemente desarmados, inermes y débiles. En su regreso hacia atrás es también necesario que se agarren de alguno de aquellos trucos, que hagan uso de aquellos escudos de los cuales se sirvieron durante su avance. Así, el gran problema que más los espanta en su retorno es la figura humana; el hombre que con sus cánones se erige una vez más en espectro ante el mismo hombre.⁴¹

La idea del retorno al orden, anunciada por Giorgio de Chirico tomó fuerza durante los años veinte del siglo xx, haciéndose presente en la obra de diferentes artistas. Pablo Picasso participó del retorno al orden, y a través de éste Elvira Gascón reafirma su interés por lo griego mediante la obra de Picasso, al señalar: “después... entré en la misma línea, se puede decir, de Picasso, porque él se lo debe todo a Grecia y a su enorme talento de síntesis, ¡síntesis!, eliminando una serie de tonterías, yendo a lo esencial. Es más fácil comprender algunas épocas de este pintor, pero es, sin duda el pintor del siglo”.⁴² Lo cierto es que Picasso no sólo retomó a los griegos, sino también a diferentes pintores antiguos, así como el arte africano y la escultura ibérica.⁴³ No obstante, la simplificación de la línea fue lo que más atrajo a Elvira Gascón.

Ello no quiere decir que Elvira desconociera los planteamientos de De Chirico, pues, como se verá más adelante, tendrá un nuevo acercamiento a este artista al casarse con Roberto Fernández Balbuena. Pero puede decirse que su inclinación por Picasso responde a una similitud de nacionalidad y de coincidencia en temas.

Como ejemplo de estos trabajos pueden mencionarse las cuatro litografías que realizó Picasso en 1921, *El jinete*, *Los luchadores*, *En la playa I* y *En la playa II*, publicados en 1928, con el título de *Quatre lithographies*. En ellas se encuentra presente la idea de Las Tres Gracias.⁴⁴ Así, *El jinete* parece interrumpir la reunión de las tres mujeres, que se encuentran desnudas en la playa. En *Los luchadores*, las tres mujeres se ubican a la izquierda y observan cómo forcejean dos hombres. Del lado derecho aparece una mujer más, que también observa la forma en que se desarrolla el combate.

En cuanto a las litografías *En la playa I* y *II*, en la primera se ve a una mujer recostada, boca abajo, mientras que la otra, sentada, se protege el rostro con la mano izquierda y observa hacia el mar, donde dos pequeñas verticales, una curva y dos puntos dan la idea de alguien nadando. En la cuarta imagen aparecen las tres gracias sentadas a la orilla de la playa, pero observando el mar. En *La fuente*, de 1921, vuelve a utilizar a tres mujeres, ahora vestidas y resueltas con una mayor cantidad de líneas. Sin embargo, parecen tratarse más de esculturas que adornan la fuente que de mujeres que han ido a por agua.

En 1922 Picasso se acerca más a la representación típica de las Tres Gracias al pintar *Las tres mujeres*, donde aparecen las tres figuras de pie, dos de ellas

semidesnudas. Esta obra le servirá para, en 1924 realizar el cuadro de *Las tres gracias*, en el que se nota el retorno al orden, evidente principalmente en el tratamiento de los cuerpos y la disposición de las telas, pues les dan un carácter escultórico. Entre 1922 y 1923 pinta *El collar* y *Las tres gracias*; con la primera obra se puede ver que Picasso sigue jugando con el simbolismo de las tres mujeres. En esta ocasión las coloca en un interior, lo que se nota por el decorado de la pared del fondo. Las tres figuras se encuentran desnudas, con la diferencia de que la de la izquierda lleva un collar al que hace referencia el título; pero también lo hace a sus compañeras, e incluso la de la derecha se ha girado, casi por completo, y toca el collar con la mano izquierda.⁴⁵ Finalmente, en *Las tres gracias* aparecen las figuras portando como único atributo su desnudez (figura 3). La figura de la izquierda y la del centro recuerdan a las que se encuentran en *El collar*, lo que dejaría claro que la última también es una variante de *Las tres gracias*. En cambio las imágenes vuelven a la simplificación de las líneas. Las tres gracias parecerían flotar si no fuera por las pequeñas líneas que aparecen a izquierda y derecha.

Aunque Picasso continuó realizando dibujos en que destaca la simplificación de la línea, como los que se recopilaron con el título de *Suite Vollard*, *Las tres gracias* debieron impresionar a Elvira Gascón, pues en 1978 inauguró una exposición en que el tema central fue éste. Incluso llegó a afirmar: “he abandonado por el momento el desnudo masculino para rendir homenaje a las Tres Gracias... claro que no se trata de gracias cualesquiera... Es, en realidad, un homenaje a pintores que admiro; y yo, trabajo generalmente con modelo, ahora he buscado los modelos en antiguos cuadros”.⁴⁶ En la exposición también aparecieron algunos dibujos de las gracias; en uno de ellos se aprecian las tres mujeres (figura 4) desnudas y formando un círculo. Una, de espaldas al espectador, con el rostro de perfil; la de la izquierda, de perfil con la pierna izquierda flexionada; su rostro inclinado y de frente al espectador. La de la derecha baja el rostro y dobla la pierna derecha, mientras que la que se encuentra de espaldas parece decirle algo. Aunque los dibujos están realizados con líneas firmes y continuas, Elvira utiliza achurados para dotar de sombra a las figuras, aunque éstas no parecen necesarias, pues las imágenes por sí mismas dan la idea de volumen.

Sobra decir que, una vez más, el asunto de fondo es el estudio del cuerpo, y para ello elige uno de los temas más emblemáticos de la pintura. De esta manera une lo académico y las vanguardias.

CORRER ENTRE TRINCHERAS CON UN CUADRO A CUESTAS

¿Se interrumpe el desarrollo de un pintor durante una guerra? Es una pregunta que Elvira Gascón no contestó nunca, tal vez porque nunca se le planteó. Sin embargo, fue un proceso que ella vivió, pues egresó de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en marzo de 1935 y el 18 de julio de 1936 estalla la guerra. Dicho

conflicto no era nuevo, y puede decirse que, al igual que sucede en los movimientos artísticos, en que algunos optan por seguir los principios académicos establecidos y otros se dejan seducir por las nuevas tendencias, en la política, desde que se instaura la II República, se enfrentaron las ideas de un antiguo régimen y una vieja forma de vida, que el gobierno republicano no pudo cortar de tajo, con las nuevas ideas de la República.

Para una artista como Elvira Gascón que buscaba ganarse la vida como pintora, lo fundamental era instalar su estudio. Así, recuerda: “para el 35 abrí mi estudio en la Plaza del Rey, estaba realmente precioso, con ventanales que daban una luz diagonal, y en fin, que yo estaba feliz, pero... llegó la guerra y todo cambió”.⁴⁷ Al igual que ella, muchos artistas se ven sorprendidos por el conflicto y ante la disyuntiva de tomar una posición. Para algunos su mismo temperamento de artistas les hace dirigir la mirada hacia aquella que sin conocer de partidos ni banderas, se encuentran indefensos ante la guerra: el arte.

Javier Tusell Gómez llama la atención sobre los cambios que se dan en España y a escala mundial en materia del arte,⁴⁸ en especial en lo que se refiere al pastiche, que daba cabida a restauraciones fantasiosas de los monumentos, lo que a partir de 1931 se trata de evitar en España. Pero, para lo que no estaba preparada ninguna norma en restauración era para una guerra de grandes magnitudes, a pesar de contar con el antecedente de la Primera Guerra Mundial. De esta manera, si en el terreno armado la Guerra Civil Española fue un campo de experimentación, en lo referente al salvamento de arte, también lo fue:

Cada bando en la Guerra Civil se describe a sí mismo por la política seguida en torno a esta cuestión. El Frente Popular tuvo las iniciativas más brillantes en cuanto a prestar medios materiales para evitar la destrucción, hacer pedagogía y utilizar el patrimonio medio de propaganda. Pero, también presencié, ante la impotencia y, en algún caso, la indiferencia una enorme destrucción del patrimonio de procedencia eclesíástica. Hubo en él también errores monumentales de concepto, peleas políticas y una muy acertada conexión entre la protección al patrimonio heredado y la promoción del contemporáneo. En el bando sublevado se resume más fácilmente lo ocurrido: simplemente no se prestó atención nada más que tardía y superficial a la protección del patrimonio artístico porque todo, incluso la política, estuvo centrada en lograr la victoria militar.⁴⁹

Por tanto, aunque los dos bandos ven el arte desde puntos de vista diferentes; sin duda, en la República fue importante la presencia de artistas, algunos de los cuales, sin más bandera política que la legalidad de un gobierno, permanecieron leales a ella y convencidos de correr la misma suerte que ésta tuviera. Uno de estos casos fue el de Elvira Gascón la que recordó, que al leer un desplegado sobre la forma en que se podía ayudar a través de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, dice: “yo fui, presenté mi título y entré como auxiliar técnico, no como achichinche. Éstos,

si no me equivoco, eran unos comités en los que la población civil intervenía en la salvaguarda del tesoro artístico por lo que se avecinaba”.⁵⁰

Antes de abordar la conformación de la Junta en que Elvira fue uno de los colaboradores conviene recordar que “en España, la quema de iglesias y conventos había sido un fenómeno consustancial con los movimientos revolucionarios desde comienzos de siglo, y, tras el alzamiento del 18 de julio, el ansia de revancha de las masas y las organizaciones obreras, que veían a la iglesia como uno de sus principales enemigos, y el vacío de poder que se produjo en el interior de la zona republicana, dejaron el camino libre para que se produjera un nuevo holocausto”.⁵¹ Si bien no pudo evitarse en todos los casos la destrucción de objetos de arte destinados al culto, el desastre hubiera sido mayor si no hubiera sido por el grupo de gente que se dedicó a su salvaguarda. Como pago tuvieron el olvido, y también fueron condenados por el grupo vencedor, catalogados como bandidos y forzados a emprender el exilio, alejados de la cultura que habían ayudado a salvar.

El 25 de julio de 1936 se publicó un decreto por el cual se creaba una Junta, de la que no se daba nombre, destinada a proteger todos aquellos objetos de arte que se encontraran en los palacios que habían sido ocupados por milicianos. De considerarlo necesario, los objetos tendrían que ser trasladados a museos, archivos o bibliotecas del Estado. La Junta se reunió hasta el 28 de julio y estuvo integrada por elementos de la Alianza de Intelectuales: Emiliano Barral, José Bergamín, Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina), Carlos Montilla, Luís Quintanilla,⁵² Manuel Sánchez Arcas y Arturo Serrano Plaja. Entre sus acuerdos estuvo que sería independiente de la Dirección General de Bellas Artes. Así, para el 1 de agosto se establece un decreto por el cual ya se denomina a la Junta como de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico.

Aunque poco a poco se fue sumando gente a la Junta de Incautación, sus primeros meses fueron de organización y consolidación, labor difícil por la ausencia de algunos de sus miembros, que se encontraban luchando en el frente. A pesar de ello se comenzaron a visitar los edificios ocupados en busca de obras de arte; de igual manera, se inició una campaña encaminada a recuperar las obras de arte sustraídas de sus lugares originales.

Mijail Koltsov, en su *Diario de la guerra española*, se refirió a la manera en que se protegía el arte español al describir:

El palacio del duque de Alba, enclavado en un promontorio en medio de un hermoso parque, una joya artística, con su biblioteca, su galería de arte, está ardiendo. Estuve allí a fines de octubre y los obreros milicianos me mostraban orgullosos cómo protegían aquel monumento artístico e histórico, desde las estatuas, cuadros y tapices, hasta los objetos más insignificantes, hasta los guantes viejos del duque. El dueño del palacio huyó a Londres y desde allí habla a gritos del vandalismo de los rojos; mientras, los milicianos limpiaban con esmero el polvo de los lomos de los libros. Un bombardeo

alemán metió en el palacio una bomba incendiaria; probablemente era más de una. Ahora todo se retuerce y se carboniza entre las llamas. Y otra vez los obreros milicianos, con riesgo de sus vidas, sacan del fuego, y colocan sobre el césped, cuadros, armaduras medievales, armas antiguas, valiosos libros de la biblioteca. Es un buen espectáculo para los que quieran ver con ojos honestos qué clase protege la cultura y qué clase la destruye.⁵³

Haciendo a un lado la visión parcial de Koltsov, lo cierto fue que desde finales de octubre de 1936 los bombardeos sobre Madrid se intensificaron, lo que ocasionó que a principios de noviembre el Gobierno encabezado por Largo Caballero, decidiera trasladarse a Valencia; así, aunque no se aclara por qué, se tomó la decisión de comenzar a trasladar obras de arte, que posteriormente siguieron al gobierno republicano en su camino.

La salida del Gobierno, así como las obras, obligaron a una reorganización de la Junta, pues la mayoría de sus vocales se dirigieron a Valencia; por ello se decidió conformar una Junta Delegada en Madrid. Dice el decreto:

Se crea en Madrid una Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. Esta Junta tendrá su función limitada a Madrid y facultades plenas para disponer cuanto crea necesario en orden a la incautación, defensa y salvamento de todos los objetos de valor artístico, ya pertenezcan al Estado, a otras entidades públicas o sean de pertenencia particular, entendiéndose que dichos objetos deberán ser siempre puestos, bajo inventario, a disposición de este Ministerio.⁵⁴

Roberto Fernández Balbuena fue designado presidente de la Junta Delegada.⁵⁵ Entre las principales labores de ésta estaba además, de reforzar las medidas de seguridad, proteger las distintas colecciones de arte, garantizar el envío de las obras a Valencia, recuperar las que permanecían en poder de las organizaciones obreras y obtener pleno poder sobre el patrimonio artístico, por encima de cualquier institución.⁵⁶ No obstante, una queja constante de la Junta Delegada fue que no se respetaban sus atribuciones. Así, en el Acta del 24 de diciembre de 1936 se asentó:

Se da cuenta por el Presidente de la decisión adoptada por el Gobierno de que sean trasladadas a Valencia las obras de mayor importancia existentes en las colecciones de los Museos y las de los particulares custodiadas por la Junta de Incautación, *aún aquellas que a juicio de los miembros de la misma ofrezcan peligro, por su estado de conservación, de sufrir alteraciones o deterioros de carácter grave, y se discute acerca de si tal decisión de la superioridad contradice las atribuciones conferidas a la Junta Delegada, así como las que el Director General de Bellas Artes ha depositado en su Presidente, ya que unas y otras conceden a la Junta plenos poderes para decidir en todos los casos. (Las cursivas son del autor).*⁵⁷

El desarrollo de la guerra y la necesidad de mantener un control sobre todos los colaboradores de la Junta del Tesoro Artístico lleva a su modificación a principios de 1937. De esta manera se estableció en orden jerárquico la Junta Central, Juntas Delegadas y Subjuntas.⁵⁸ Durante este periodo de reajuste la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid debió hacer lo propio, pues para 1937 aparece una relación de todos sus miembros, así como de la actividad que cada uno desempeñaba.⁵⁹ Resulta significativo que del presidente, vocales y auxiliares técnicos, entre los que se encontraba Elvira Gascón, se incluyera su profesión;⁶⁰ con ello, sin duda, se buscaba perfeccionar las tareas de la Junta. Al mismo tiempo deja ver que el desarrollo de la guerra va imponiendo los distintos factores que debe cubrir la protección del tesoro artístico.

A lo anterior se añade una lista con los “equipos de funcionarios de archivos, bibliotecas y museos, designados en abril del año en curso que trabajan a las órdenes de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid en los respectivos establecimientos del Palacio de la Biblioteca Nacional en labores relacionadas con la incautación, protección y catalogación del tesoro artístico, bibliográfico y documental”.⁶¹ La lista agrega 133 nombres más, cuyas labores eran más generales⁶² y prestaban sus servicios en el Museo Arqueológico Nacional, Museo de Arte Moderno, Archivo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional. Un número menor colaboraba en el Museo del Prado, Escuela de Pintura, Academia de Bellas Artes, Biblioteca de Filosofía y Letras, Museo de Reproducciones Artísticas, Academia de la Historia, Bibliotecas de la Facultad de Derecho, Popular Inclusa y Escuela Industrial.

En cuanto a las funciones que desarrollaba Elvira Gascón se encontraba la catalogación de objetos y la elaboración de índices. De su profesión se especificaba que era “Maestra Nacional, Profesor de Dibujo de Instituto de Dibujo”.⁶³ Elvira tenía que cumplir con un horario de nueve de la mañana a una de la tarde y de dos a siete de la tarde, más aquellas horas “que la Junta consideraba necesarias por servicios extraordinarios”. La artista recordó su colaboración en la Junta en los siguientes términos:

Yo trabajé con arqueólogos durante cuatro años, que pasaron por mis manos maravillas de maravillas. Porque venían del frente los camiones y, claro, los milicianos, si estaba ardiendo una iglesia pues lo agarraban todo y a los patios del arqueológico. Yo hacía la ficha, me la dictaban. Eso era en la mañana, en la tarde se pasaba a los inventarios grandes. Eran esculturas, objetos y también pinturas. ¡Hijo, qué época aquella!⁶⁴

Como puede verse los recuerdos de Elvira Gascón coinciden con las funciones que se le designan en la Junta, lo que no debió impedir que ante la falta de personal colaborara en otras actividades como la restauración. Llama la atención que una de las preocupaciones de la Junta Delegada de Protección, Incautación y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid fue el registro todos los objetos que quedaban bajo su

resguardo; ello se llevó a cabo mediante inventarios, como el de Libro Registro-Inventario de Pintura, Libro Registro-Inventario de objetos y Libro Registro-Inventario de muebles. Toda esta información se encontraba a su vez en ficheros, donde además se señalaba si el objeto contaba con fotografía. Con ello se fue conformando el Fichero Gráfico de la Junta dividido en Bienes muebles y Arquitectura, y varios.

Conviene llamar la atención sobre el reducido número de mujeres que aparecen en la relación del personal de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Así, aparece una vocal, cinco auxiliares técnicos y dieciséis auxiliares generales. Como una prueba de la presencia de las mujeres en la Junta se tomó una fotografía en el Jardín del Museo Arqueológico Nacional (figura 5). De izquierda a derecha aparecen Pilar Oliveros Rivas, Natividad Gómez Moreno, Matilde López Serrano, Francisca Serra Puig y Elvira Gascón Pérez.⁶⁵ Éstas se encuentran sentadas sobre el pasto, bastante crecido; al fondo, se ve la reja metálica que rodea el museo y que se conserva hasta la fecha. En cuanto a Elvira Gascón, es la única que lleva un ramillete de flores, seguramente cortadas en el mismo jardín, sujeto entre sus manos, al tiempo que apoya éstas sobre sus piernas.

Durante su colaboración con la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, puede decirse que obtiene un nuevo aprendizaje, al estar en contacto directo con obras de distintas épocas, de ello dice:

De los recuerdos más maravillosos que yo conservo es haber tenido en mis manos las primeras tanagras. Yo que soy enamorada de Grecia, ¿tú sabes lo que es eso?...Luego, esos cristos valencianos, que se les llama Cristos Muchasangre. Y de pronto llegaba una talla románica: un cristo al que lo habían fusilado, lleno de balazos... ¡Y yo soy cristiana! Entonces con qué amor yo trataba de restaurarlo... Era una talla del siglo XII. Y es que así es el desorden de la guerra...⁶⁶

Otro punto importante del paso de Elvira Gascón por la Junta Delegada del Tesoro Artístico es que en ella conoció a Roberto Fernández Balbuena, con quién se casará después en territorio mexicano. En otra foto de 1937 (figura 6), aparece la pareja, junto a otros miembros de la Junta, en el Museo Arqueológico Nacional.⁶⁷ Sólo dos miembros de la Junta sonríen, mientras que el resto tiene el rostro pensativo y dirigen la mirada hacia distintos lugares. A la derecha se alcanza a ver un tapiz y un cuadro. Al fondo sólo llaman la atención unos cuantos libros apilados en los nichos, que flanquean la puerta, lo que indica que este espacio estaba destinado a las reuniones y no al trabajo cotidiano.

En las fotografías que se han conservado sobre la Junta no todo era posar para las imágenes; de hecho en la mayoría de ellas se ve a los miembros trasladando las obras de arte a las oficinas del Arqueológico. Abundantes son los registros que muestran los destrozos ocasionados por la aviación, en los diferentes edificios de carácter histórico; entre ellos infinidad de iglesias. Importante resulta, también,

que se hiciera un seguimiento de las obras embaladas para acompañar en su recorrido al gobierno republicano. Es importante mencionar las fotos que muestran las cajas con el tesoro artístico mientras es trasladado en camiones, que dieron origen a diferentes historias.⁶⁸ Emotivo también resulta ver las obras que se dañaron durante la guerra y el proceso de restauración a que se les sometió.⁶⁹

La Junta también fue captada durante un día de labor (figura 7). En ésta aparecen tres mujeres: la que escribe a máquina es Pilar Oliveros Rivas, que se desempeñaba como mecanógrafa. Natividad Gómez Moreno revisa una carpeta y frente a ella dos hombres revisan documentos. Una tercera mujer, Elvira Gascón, consulta los ficheros. Por su parte, el presidente de la Junta Delegada, Roberto Fernández Balbuena, instruye a tres colaboradores: el que se sitúa frente a él toma nota en una libreta y uno más señala con la mano derecha una mampara. Resalta la manera en que el lugar ha sido acondicionado para el trabajo, lo que resulta evidente en los cables cruzados para proporcionar luz. De igual manera, es claro que todos se encuentran haciendo algo, pues se percibe que sobra trabajo.

Sorprende la organización que llegó a consolidar la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid que, sin embargo, se quejó constantemente porque se obstaculizaba su labor:

La necesidad en que la Junta se encuentra de que le sean ampliadas las facultades que por decreto del 9 de enero (Gaceta del 12) le fueron concedidas, de una parte con el objeto de poder resolver por sí misma los diversos asuntos que hasta ahora nos han obligado a elevar consultas a Valencia con la consiguiente pérdida de tiempo y de eficacia en nuestra labor, y de otra para no seguir viendo la misión de la Junta obstaculizada como hasta aquí, por las injerencias constantes de otros organismos del Estado o de los partidos, que con loable intención tratan de realizar la misión de Salvamento del Tesoro Artístico que sólo a la Junta compete y que únicamente ella puede llevar a cabo de una manera articulada y eficaz.⁷⁰

De esta manera, la relación entre la Junta Central y la Junta Delegada se caracterizó por estar en un constante estira y afloja, pues la primera exigía un constante envío de obras de arte, haciendo oídos sordos a las observaciones que hacían los restauradores para que algunas obras no salieran del Museo del Prado, pues ello significaba poner en riesgo su conservación.⁷¹ Por su parte, la Junta Delegada hacía todo lo que estaba a su alcance para retrasar el envío de las obras que corrían peligro, mientras no se garantizaba su seguridad, lo que se pone de manifiesto en la reunión celebrada el 12 de julio de 1937, donde se afirma:

El Presidente lee un oficio de la Junta Central para que se envíe una serie de cuadros de interés del Museo del Prado; como algunos de ellos se encuentran en delicado estado de conservación, se acuerda informar de todo ello a la Junta Central a fin de no

exponer a posibles riesgos de transporte, obras de importancia; en estas circunstancias, si el Ministerio insiste, la Junta Delegada cumpliría lo ordenado por la superioridad, pero salvando toda clase de responsabilidades.⁷²

Sin duda, lo que más molestó a los miembros de la Junta Delegada de Madrid fue que la Junta Central dispusiera de sus elementos libremente, pero sobre todo que utilizaran el producto de su trabajo, sin darles créditos. Esta molestia se puso por escrito en el Acta de la Junta Delegada, del 15 de diciembre de 1937:

Tiene que producir cierta amargura ver que fuera se visten con la labor que aquí hemos realizado, utilizando todos nuestros materiales y trabajos sin que siquiera se nos cite; y no sólo eso sino que se nos priva de los elementos técnicos más eficaces; parece pues que aquella reorganización de la Junta no era en realidad si no la sustitución de un equipo por otro con evidente quebranto para la función, ya que la continuidad en trabajo tan complejo y amplio como el que realiza la Junta es una garantía de buen resultado práctico.⁷³

A inicios de 1938 Roberto Fernández Balbuena deja la presidencia de la Junta Delegada y en su lugar queda Ángel Ferrant y Malonyay. Debe señalarse que aunque Roberto Fernández Balbuena seguía ostentando el cargo de Presidente y participando en las reuniones, Ángel Ferrant firmaba, por ausencia, cada una de las actas. Mientras tanto el primero pasó a ocupar el puesto de delegado de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública.⁷⁴ Estos cambios motivaron un clima de tensión, que por otro lado se correspondía con la situación que enfrentaba el Gobierno y que llevaron a que Juan Negrín tomara el poder a principios de abril. Entre otros cambios que realiza el nuevo Gobierno respecto a las Juntas y el Tesoro Artístico, todo queda bajo la Jurisdicción del Ministerio de Hacienda. Aunque la Junta de Madrid siguió trabajando con normalidad, es evidente que la crisis por la que pasaba el gobierno republicano acabaría por reflejarse en ella, pues exigió el envío de más obras, lo que resultaba más peligroso ante el avance que habían logrado las tropas de Francisco Franco.

En abril de 1938 el grupo franquista crea el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y también se establece la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos, así como el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones del Ministro del Interior.⁷⁵ Éstos, a diferencia de las Juntas patrocinadas por la República, no se encontraban coordinados, por lo que era frecuente que traspasaran el terreno que les estaba destinado.

Las fuerzas franquistas hicieron propaganda exterior, pero en menor medida que la realizada por la República, en ella hablaban, principalmente, sobre la destrucción del territorio que iba quedando bajo su control, de lo que se culpaba a los republicanos. Sobra decir que en sus folletos se dio prioridad a las imágenes religiosas, que habían sufrido daños durante los enfrentamientos.

En 1938 se hace visible la derrota de la República y se aprecia una división entre Manuel Azaña, partidario de la rendición, y Juan Negrín, que pugnaba por una resistencia a ultranza. En cuanto al arte que había sido seleccionado para acompañar al Gobierno, corría más peligro en esos instantes que si hubiera permanecido en Madrid. Así, en Figueras se inició uno de los momentos críticos para el gobierno republicano: salvar las obras de arte que los acompañaban y, al mismo tiempo, garantizar que éstas siguieran perteneciendo al pueblo español.

Cabe aclarar que a pesar de lo mucho que se ha escrito sobre el tesoro del Prado que acompañaba a la República, lo cierto fue que no todas las obras que lo integraban procedían del Museo del Prado. De igual manera, se dejan en segundo término todas aquellas obras que permanecieron en los diferentes depósitos acondicionados por la Junta Delegada de Madrid y que superaban en número a las que acompañaban a la República. Con el triunfo de Franco se inicia la entrega del Tesoro Artístico; en cuanto al que se encontraba en Madrid, no hubo problemas, pues:

Lo primero que hicieron los miembros de la Junta Delegada del Tesoro Artístico y que iba a dar lugar a ese elogio positivo por parte del SDPAN (Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional) fue hacer la entrega a este último de los depósitos que había constituido en Madrid. El más voluminoso era el de Museo Arqueológico Nacional donde se guardaron todo tipo de objetos artísticos procedentes de iglesias e instituciones religiosas, centros oficiales y colecciones particulares. En los ficheros se recogieron actas de 32,140 piezas artísticas. Otro importante depósito fue el del Museo del Prado con cerca de 24,000 cuadros catalogados, según un informe que dirigió Pedro Muguruza a sus superiores el 5 de abril de 1939. En el mismo señalaba que del Museo se sacaron 427 cuadros, quedando 1,701 de los fondos que lo constituían. En la iglesia de San Fermín los Navarros y de Santa Bárbara la Junta guardó principalmente muebles con valor artístico que había incautado.⁷⁶

Camino muy distinto seguirían las obras que acompañaban a la República, pues ésta buscó el apoyo de la Oficina Internacional de Museos, negado con el argumento de la “no Intervención”. Ante esta situación el gobierno republicano se vio obligado a negociar con el Comité International pour la Savegarde des Tréssors d’Art Espagnols,⁷⁷ que se constituyó en enero de 1939 y tenía como propósito trasladar las obras hasta la Sociedad de Naciones, en Ginebra. Las negociaciones entre el Comité y la República se llevaron a cabo a toda prisa y bajo la amenaza latente de la destrucción. El Acuerdo de Figueras,⁷⁸ firmado por representantes de las dos partes, pone de manifiesto que la República buscó garantizar que las obras pertenecieran por encima de todo al pueblo español. Ello es evidente en el texto que se incluyó a mano y que establecía que:

El Gobierno de la República española afirma vivamente que anhela poner urgentemente fuera de todo riesgo las obras mencionadas.

Por esta razón, acepta los términos del noveno párrafo que precede, pero interpreta el último punto en el sentido de que en ningún caso las obras citadas podrán ser objeto de enajenación, retención o embargo, cualquiera que sea el procedimiento, la acción o el Tribunal. Es decir, que quiere afirmar su voluntad de que en ningún caso puede ser limitada la propiedad de las obras, ni su posesión por la nación española cuando la paz se restablezca.⁷⁹

A pesar de las inconsistencias del acuerdo, Julio Álvarez del Vayo firmó por la República y Jacques Jaujard por el Comité. Como testigos figuraron Neil MacLaren, Miguel M. Marín y Timoteo Pérez Rubio.⁸⁰ De esta manera, parte del tesoro que había acompañado a la República cruzó la frontera francesa junto a miles de milicianos que buscaban salvar su vida. La salida de las obras no estuvo exenta de peligros, pero finalmente el 13 de febrero de 1939 llegaron a Ginebra. En marzo, el gobierno de Franco inicia una intensa labor que le lleve a recuperar todas las obras que se encuentran en Ginebra, lo que finalmente sucede el 30 de ese mes. El Comité Internacional manifestó al nuevo gobierno la intención de realizar una exposición con las obras salvadas, pero el gobierno de Franco se negó a ello y en cambio la cedió al Cantón de Ginebra. Así, entre abril y mayo se organiza la exposición, y las obras no seleccionadas regresan a territorio español.

Con el título de *Les Chefs d'oeuvre de Musée du Prado* se inauguró la exposición el 1 de junio y se clausuró el 31 de agosto de 1939. La exhibición sirvió, al mismo tiempo, al bando vencedor, como propaganda, pues constituía un acto cultural. Las obras exhibidas en Ginebra lograron llegar a territorio español el 9 de septiembre, cuando la Segunda Guerra Mundial ya había iniciado. No obstante, algunos de los que colaboraron en el salvamento de las obras no tuvieron la misma suerte, como sucedió con el presidente de la Junta Central, Timoteo Pérez Rubio⁸¹, o el presidente de la Junta Delegada de Madrid, Roberto Fernández Balbuena. El último llegó a decir en una carta, el 27 de abril de 1939, entre enojo y tristeza:

Hoy que todo se ha acabado, digo, y esto es muy probable que lo diga en alguna parte en donde se [ilegible] más, que gracias a mi, a mi solo (sic) cuando en noviembre de 1936 salió el Gobierno de Madrid, si yo no me hubiera quedado... Dios sabe en donde estarían los cuadros del Prado, y otra porción de cosas.

Cuando la gente le abandonó todo a la C.N.T. (Confederación Nacional de Trabajadores) que era la dueña de la Biblioteca Nacional y de otra porción de cosas hubiera hecho con ellos lo que hizo con los que pudo hacerlo.

Y si se han salvado cosas —casi votadas— de los Palacios particulares y de las casas, fue porque entonces me mantuve al frente de la Junta que todos abandonaban...⁸²

La intensa actividad que desarrollaron los que participaron en el salvamento de las obras de arte, les hizo suspender su propia producción, a diferencia de otros que utilizaron sus obras para manifestar su apoyo a uno u otro bando. En cuanto

a Elvira, aunque no se conocen obras realizadas durante estos momentos, la Guerra y su participación en la Junta dejarán en ella una huella que se va a reflejar en la ilustración que realizó para *Las Españas* (figura 8), donde se ve a un miliciano cargando la escultura de una Virgen con el niño, caminando entre escombros que ha dejado un bombardeo. Al fondo, del lado izquierdo, se alcanza a ver la fachada de una construcción, posiblemente una iglesia, con su arco apuntalado por una viga. A un lado de la puerta se encuentra un miliciano sentado y cubriéndose el rostro con los brazos, como si estuviera dormido o bien llorando.

Del lado derecho se observan otras construcciones, pero resalta la presencia de un miliciano y una mula, con unos bultos atravesados, lo que representa que se utilizaban todos los medios para salvaguardar el arte. En cuanto a las líneas, utiliza achurados para dar volumen a la imagen, pero al mismo tiempo para dar la sensación de desolación. Al igual que recordó el salvamento de las obras de arte, también aludió a la crudeza de la guerra en los siguientes términos:

La guerra es frío, suciedad hambre. No había qué comer, si acaso unas lentejas que mandaban los rusos en barcos pero que llegaban todas apollilladas. No hay jabón, las telas se ponen negras y tiene hambre y todo está sucio...la comida racionada; sólo las mujeres embarazadas tenían derecho a leche y chocolate. Desde el primer año había filas enormes para comprar algo que te vendían a precio de oro...y aquellos junkers alemanes sobre nuestras cabezas tirando bombas. Les llamábamos rompemanzanas porque destruían una manzana completa con cada bomba. Quedaba marcado tan sólo un cono en la tierra; así, hundido, y las casas de alrededor rojas por el fuego. Durante los primeros meses íbamos a los refugios, pero después todos se quedaban esperando su turno en las colas de comida y mucha gente murió así. Es increíble pero el miedo aparece antes de que estalle la guerra, cuando llega, ya no importa...y no te digo más...no quiero acordarme.⁸³

Así, Elvira sale de España y se establece en México, al igual que otros pintores que ya gozaban de prestigio en su país. Así, Elvira, por un lado, tiene que competir con sus propios compatriotas artistas y, por otro, debe abrirse paso en el medio artístico mexicano. Ello no fue tarea fácil, pero finalmente logró hacerse de un nombre y de prestigio.

NOTAS

¹ Beatriz Espejo, "Las imágenes del amor de Elvira Gascón", *Novedades*, México, D. F., 15 de agosto de 1972, p. 7. Cfr. Marta Anaya, "Tras un baúl del desván dibujaba Elvira Gascón", *Excelsior*, México, D. F., 17 de diciembre de 1979, p. 1. "Nací en 1911 en Soria, España, donde hace mucho frío porque es

muy alto. En invierno se alcanzan temperaturas de 20 grados bajo cero. Nací ahí de casualidad porque mis padres andaban de paso. Salí de ahí como a los dos años..., la verdad no me acuerdo porque estaba muy chiquita. Viví luego en Madrid. Pero, es curioso, donde se nace hay un cariño especial: entonces al acordarme de España luego, luego pienso en Soria, que esto... Soria, que tal... Soria. A mí me llevaron mis padres cuando cumplí 18 años para ver dónde había nacido... ¡Me gustó tanto!”.

² *Ibidem.*, p. 4.

³ Carmen de la Fuente, “Un estilo desde el comienzo pregunto”, *El Día*, México, D. F., 30 de junio de 1979, p. 16. Cf: Beatriz Reyes Nevares, “Pintura mural de Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F., 8 de julio de 1961, p. 7. En esta última, aunque no dice el nombre de la Academia, señala que se inicia en Málaga.

⁴ Marta Anaya, *op. cit.*, p. 4.

⁵ “Solicitud para el concurso-oposición para la elección de profesor de perspectiva vacante en la Escuela Superior de pintura de Madrid, 12 de febrero de 1936”, en AIPHE, carpeta de Elvira Gascón, D.84-DS.7.

⁶ El fondo documental de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentra dividido actualmente en la parte antigua, anterior a 1900, que conserva la Academia de San Fernando. El resto, aunque una parte se ha perdido, se encuentra lo referente a los alumnos, en la dirección de estudiantes, y otra parte en el ABEFBAUCM.

⁷ En el ADEFBAUCM aparecen tres actas de exámenes orales realizados en el curso académico 1929-30. Las fechas en que dichos exámenes se celebraron fueron 29 de mayo, 29 de junio y 30 de septiembre de 1930.

⁸ Acta de examen de los aspirantes a ingreso práctico, 30 de septiembre de 1930, en ADEFBAUCM. En el acta de examen no se consignan los nombres de los integrantes del tribunal examinador, sólo se registra el de Manuel Menéndez, que fungió como secretario.

⁹ Tomado de Enrique Estradé Gutiérrez, *La enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1857-1936)*, Tesis de Licenciatura presentada en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 343p. Aunque el tema propuesto en la tesis resulta interesante, por ser la única obra que se aboca a este tema, su contenido es sólo un cúmulo de documentos, algunas veces inconexos entre sí. El programa coincide con las materias que aparecen en la Hoja de Estudios de Elvira Gascón Pérez, localizada en el ADEFBAUCM.

¹⁰ Hoja de estudios de Elvira Gascón Pérez, en ADEFBAUCM, estas materias no son consignadas en la tesis de Enrique Estradé Gutiérrez.

¹¹ Marta Anaya, *op. cit.*, p.4. Era “tan dura —refiriéndose a la carga de trabajo- no la sentía. Es como si a un borracho lo pones en una bodega fabulosa... yo allí pintaba y pintaba”.

¹² En el ADEFBAUCM, en el curso 1930-31 aparecen dos listas de la clase de Anatomía, y en ambas se encuentra registrada Elvira Gascón. Sólo una la firma Manuel Menéndez, pero en las dos se asientan calificaciones. En una tercera lista aparece también el nombre de Elvira, pero dicha lista fue cancelada.

¹³ En el período 1930-1931 cursó Perspectiva; Anatomía; Enseñanza general del modelado; Historia del arte en la edad antigua y media; y Dibujo de estatuas. Durante el 1931-1932, cubrió Estudios preparatorios de colorido; Historia del arte en las edades modernas y contemporáneas; y Dibujo del natural en reposo. En el período 1932-1933, Teoría de las Bellas Artes; Estudio de las formas arquitectónicas; Dibujo del natural en movimiento; y Dibujo científico. En el 1933-1934 Colorido y composición; Pintura decorativa; Dibujo de ropajes de estatuas y del natural; Estudios prácticos de ornamentación; y Estudios de los métodos y procedimientos de enseñanza del dibujo y del arte en los centros de enseñanza primaria y secundaria del extranjero. En el período 1934-35 cursó la materia de Pintura de paisaje y al aire libre.

¹⁴ Mario Lage, “Encuentro de dos pinturas adultas, entrevista con Elvira Gascón y Gerardo Lizárraga”, *La onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 7 de octubre de 1979, p. 2.

¹⁵ Sergio de Ávila, “La muerte, nueva obsesión de Elvira Gascón. Pero no hará calacas para asustar niños, sino imágenes que den la idea de cesación de vida”, *Novedades*, México, D. F., 14 de febrero de 1970, p. 7.

¹⁶ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la escuela nacional de Bellas Artes 1903-1912”, en *Las academias de arte*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 207-259.

¹⁷ *Ibidem*, p. 218. Fausto Ramírez señala que el método Pillet “consiste en la aplicación de la geometría descriptiva a tres problemas fundamentales del dibujo arquitectónico y de máquinas: el trazado de las sombras, la construcción matemáticamente exacta y relativamente simplificada del trazo perséptico, y el *rendu*, o sea la ejecución expresiva del mismo dibujo”.

¹⁸ En las actas de premiación que se encuentran en el archivo de la ADEFBAUCM, pudo constatar que obtuvo Premio Metálico en la clase de Anatomía. Matrícula de honor en Perspectiva, Historia del Arte en las edades moderna y contemporánea; Teoría de las Bellas Artes; Estudio de las formas arquitectónicas; y Estudios prácticos de ornamentación. Diploma de mérito en Historia del arte de las edades antigua y media; Dibujo del natural en movimiento; y pintura decorativa.

¹⁹ Miguel Pons, *Dibujos de Cecilio Plá*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, s/p. (Maestros contemporáneos del dibujo y la pintura, No. 9). Cecilio Plá, valenciano, (nace el 22 de noviembre de 1860 y muere el 3 de agosto de 1934), procede de una familia de músicos, comienza sus estudios pictóricos en la Escuela de Artesanos, de Valencia y pasa después a la de Bellas Artes de San Carlos, donde fue compañero de Joaquín Sorolla. Se traslada a Madrid y obtiene una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1884, fue alumno de Emilio Sala y profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando ilustrador de la revista *Blanco y Negro*.

²⁰ Cecilio Plá, *Cartilla de Arte pictórico*, 2ed., Madrid, Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, 1928, p.7. La dedicatoria dice: “al glorioso pintor español Emilio Sala. Mi nunca bastante llorado maestro, con admiración y gratitud profunda”. De igual manera establece que su texto responde a la encomienda que su maestro le hizo para que ésta “sirviera como preparación para poder comprender mejor su maravilloso libro titulado *Gramática del color*”.

²¹ Cecilio Plá, *op.cit.*, p. 11.

²² *Ibidem.*, p. 15.

²³ *Ibidem.*, p. 22.

²⁴ Sergio A. Búrquez R., “Elvira Gascón: Artista fiel a los cánones”, *Radio Universidad XHBA-Boletín de Programación*, México, D. F., s/e, abril de 1984, p. 10. Este artículo se reprodujo posteriormente con el título “Elvira Gascón: cánones, los griegos... y Picasso”, suplemento, *Novedades de Baja California*, Mexicali, B.C., 10 de enero de 1988, primera parte, pp.1-3; la segunda apareció el 17 de enero de 1988, pp. 1-3. *Cfr.* Isabel Quiñónez, *Entrevista a Elvira Gascón*, 1976. Esta entrevista, escrita a máquina, la conservó Elvira Gascón en su AEG, en: AHCM, Caja 89 Carpeta 24 fojas 1-9. En ella recordó: “Era yo una mocosa que no había visto desnudos bien a bien en San Fernando pude hacerlo y me dije: ¡ah caray, el desnudo humano, qué hermosa! En la escuela la base de la enseñanza era la figura humana, así que yo me lo aprendí. No hay una actitud que sea exacta a otra, ni nada, es absolutamente y siempre diferente. Cuántos para resolver un brazo hacen paralelas, qué enormidad, cómo que hay paralelas, si eso es una locura. El desnudo es imprevisto siempre”.

²⁵ En el cual se incluía a Pedro Berruguete, Antonio Moro, Tintoretto, Ribera (El Españolito), Domenico Theotócopuli (Greco), Velásquez, Goya, Eduardo Rosales, Emilio Sala, Joaquín Sorolla, Antonio Muñoz Degraín y Darío Regollos.

²⁶ Beatriz Reyes Nevares, “Pintura mural de Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F., 8 de julio de 1961, p. 7. A la pregunta ¿Dónde empezaste a estudiar y que maestros te influyeron? Elvira respondió: “empecé en Bellas Artes, en Málaga. Luego en Madrid, donde pasé 6 años felicísimos, en San Fernando, dibujando y pintando con el mayor entusiasmo. No creo que hayan influido en mí los maestros de San Fernando. Desde el primer momento me deslumbró Picasso. No su personalidad, sino su poder, su clarividencia”.

²⁷ Marta Anaya, *op. cit.*, p. 4. La respuesta no le quedó clara a la entrevistadora, por lo que le preguntó ¿La firma del Padre Eterno? Ello ocasionó una carcajada en Elvira Gascón, que explicó: “oye, es que no me tienes agarrado el aire..., claro son muchos años de diferencia..., mira, es que es tan perfecto un cráneo que es como si dijera el Padre Eterno: ¡Esto es lo que hago yo!” En cuanto a Manuel Menéndez,

los escasos datos dejan ver a un hombre que se enfocó más a la enseñanza que a la práctica de la pintura. A pesar de ello obtiene en las Exposiciones Nacionales una Mención de Honor, en 1895, y una Tercera Medalla, en 1922.

²⁸ Acta de los premios adjudicados por el Claustro en la Clase de Anatomía, 8 de junio de 1931, en ADEFBAUCM.

²⁹ Héctor Azar, “En los andamios de la creación Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 1 de agosto de 1989, p. 2. Recordemos que Eduardo Chicharro Agüera nace el 17 de junio de 1873, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, pasó por el taller de Joaquín Sorolla. Estuvo pensionado en Roma, junto con Manuel Benedito y Fernández Álvarez de Sotomayor. En 1922 se le otorga la Medalla de Honor, deja la dirección de la Academia Española en Roma y es recibido como miembro de número en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde imparte las lecciones de dibujo del natural y colorido. Vid. Emilio M. Aguilera, *Eduardo Chicharro. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, Barcelona, Iberia, 1947, 29 p. Cfr. José Francés, *Tres pintores madrileños, Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y Gutiérrez Solana*, Madrid, Magisterio Español, 1961, 23p.; y Juan Manuel Santamaría, *Eduardo Chicharro Agüera*, Segovia, Torreón de Lozoya, 1998, s/p. Con Manuel Benedito, además de compañero de escuela, fue compañero en el Taller de Joaquín Sorolla.

³⁰ Héctor Azar, *op. cit.*, p. 2. La entrevista continuó en los siguientes términos:

“Es lo peor que he hecho en mi vida. No me reprobó, pero saqué un aprobado raso...”

Y a todo esto, la guerra. Y se cumplen los 100 años de la muerte de Francisco de Goya y Luciente y en San Antonio de la Florida se hace una misa...

¿Hay ahí unos frescos de Goya?

—¡Claro! Y vamos algunas personas de la Academia de San Fernando. Bueno. Pues verás estaban todas las autoridades, los restos de Goya se habían depositado en San Antonio; estaba la crema de la pintura, y Benedito que [...] tenía un palacio en La Castellana, donde tenía laureles y había mandado una corona que era laurel por los dos lados, un coronón de esas. Y empieza la misa y esto y lo otro y tal y entonces, me pareció que Benedito me miraba y yo tenía la conciencia más sucia que...

—Ja, ja, ja...

—Y en una de esas, me llama y me dice: Coloqué la corona...

—Ah qué lindo gesto.

—De gran señor.

Y como gran señor tenía una idea de los valores y tú te habías atrevido con él a ser verdadera.

—Y yo me llevaba unos tacones y pensaba que me resbalaba o no me resbalaba, hasta que la coloqué perfectamente, y se leía perfectamente: Francisco de Goya y Luciente; fuente de toda...”

³¹ En Manuel Benedito tenemos un pintor puramente académico que se inicia en la Escuela de Bellas Artes, de Valencia. Alumno de Joaquín Sorolla, en cuyo taller se encontró con Eduardo Chicharro. Obtuvo una pensión para la Academia de Bellas Artes de España en Roma, lo que le permitió, además viajar por Francia, Bélgica y Holanda. Dicha continuidad y permanencia en el terreno académico le llevaron a ser elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1923. Al siguiente año ocupa la cátedra de Colorido y Composición, que había quedado vacante, por fallecimiento de su maestro Joaquín Sorolla. Ver Enrique Lafuente Ferrari, Introducción, en: *Manuel Benedito 1875-1963. Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario del pintor*, Madrid, Grafiplas, 1976, 77p. Cfr. Enrique Lafuente Ferrari, *Manuel Benedito*, Madrid, Artes Gráficas, 1958, s/p; y *Manuel Benedito (1873-1963)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, 335p.

³² La materia aparece aprobada en el ciclo 1933-34 y en la Hoja de Estudios de Elvira Gascón Pérez se consigna que repitió la materia en el ciclo 1935-36, en cuya fecha, incluso, ya se había titulado.

³³ Nace el mismo año que Picasso, 1881, y también se traslada a París en 1900 y a pesar de haber conocido los movimientos que se están dando, regresa a España en 1914, con una visión propia del vanguardismo. Tiene inquietud por exhibir en su obra lo que sin duda había aprendido en París; así, en 1921 logra montar una exposición en el Ateneo español de Madrid. Una más, en 1925, en el Museo de Arte Moderno y, en ese mismo año, participa en la exposición de los Artistas Ibéricos. En 1927 se encuentra

impartiendo lecciones en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, según Juan Antonio Gaya Nuño, dedicadas a los bodegones. De igual manera, se le relaciona con artistas como Daniel Vázquez Díaz, José Gutiérrez Solana y Victorio Macho.

³⁴ Entre estos escritores estaban Ramón del Valle Inclán, Gabriel Miró, Federico García Lorca y Antonio Machado.

³⁵ Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura lírica de Cristóbal Ruiz*, Diputación provincial de Jaén, Instituto de Cultura, 1987. p. 30

³⁶ El retrato que realizó Cristóbal Ruiz debió ser una obra que cautivó a mucha gente; pues, en el catálogo de la Exposición antológica de Jaén se mencionan tres originales, uno de los cuales se conserva en el Ateneo Español de México. En el catálogo se dice que el de México debió ser el primero que realizó, otro más lo conserva la Universidad de Puerto Rico y, el tercero, el Museo Mateo Hernández, de Béjar, en Salamanca. De éste último se dice que fue “donado por el Dr. Ángel Rodríguez Olleros, exiliado como Cristóbal Ruiz y protector del artista en Puerto Rico”.

³⁷ También intervinieron en su formación Manuel María Magallón; Andrés Crespi; José Ramón Zaragoza Fernández; Rafael Sainez Alcalá, Manuel Martínez Chumillas y Daniel Vázquez Díaz.

³⁸ Entre los que tuvieron una diferencia ideológica puede mencionarse a Daniel Vázquez Díaz, que a pesar de haber participado en la renovación del arte español, llegó a simpatizar con el franquismo; realizando incluso algunos cuadros de Francisco Franco.

³⁹ Isabel Quinónez, *Entrevista a Elvira Gascón*, 1976. Esta entrevista, escrita a máquina, la conservó Elvira Gascón en su archivo. AEG, en: AHCM, Caja 93 Carpeta 24 fojas 1-9.

⁴⁰ Giorgio de Chirico, “El retorno al oficio”, *Valori Plastici*, Roma, 1920. Consultado en Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, México, D. F., UNAM, 1990, pp. 91-97.

⁴¹ Giorgio de Chirico, *Ibidem.*, p. 91.

⁴² Sergio A. Búrquez R., *op. cit.*, p. 11.

⁴³ *Picasso. Tradición y vanguardia*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, 417p., catálogo de la exposición que se celebró entre el 6 de junio y el 4 de septiembre de 2006. En ella se reunieron algunos cuadros de Poussin, Ribera, Rubens, Tiziano, Zurbarán y Francisco de Goya, a través de las cuales se establecía una conexión con las obras de Picasso.

⁴⁴ Las Tres Gracias eran hijos de Zeus y de Eurynome, hijo de Poseidón; aunque eran seres inmortales no tenían el carácter de divinidad. Generalmente se les relaciona con el cortejo de Afrodita o el de Apolo, y simbólicamente aluden a la gracia y belleza, juveniles de la mujer. Representan la belleza, el amor y el placer; y, reciben el nombre de Agloya, Talía y Eufrosine. Cfr. J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pp.86-87; y Hans Biederman, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 214-215.

⁴⁵ El juego que establece Picasso en esta obra, es que a través del título trata de modificar el contenido. Es decir, a pesar de que Las Tres Gracias están presentes, llama la atención sobre el collar. Con ello Picasso dirige al espectador hacia un elemento específico, que igual podría aparecer si la obra se titulara *Las Tres Gracias*, pero no tendría la misma importancia. Con ello recuerda el cubismo, que dirigía la lectura de la obra, a través de los elementos que aparecían en el título.

⁴⁶ Alaide Foppa, “Elvira y las gracias”, *La Onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 8 de octubre de 1978, p. 1.

⁴⁷ Lourdes Ortiz, “Elvira Gascón: El Cantar de los Cantares con plástica Hino”, *Novedades*, México, D. F., 21 de febrero de 1972, p. 1.

⁴⁸ Javier Tusell Gómez, El patrimonio artístico español en tiempo de crisis, en: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 17-26.

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ Héctor Azar, “En los andamios de la creación Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 1 de agosto de 1989, p.8. Cfr. Marta Anaya, “Tras un baúl del desván dibujaba Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 17 de diciembre de 1979, p. 8.

⁵¹ José Álvarez Lopera, “La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la guerra civil”, en: *Arte protegido. Memoria, de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, p.135. Así, “la furia de los iconoclastas estuvo dirigida casi exclusivamente contra las propiedades de la iglesia y los símbolos religiosos. Los museos, las bibliotecas y las demás instituciones culturales públicas no corrieron el menor peligro (El Museo del Prado estuvo abierto hasta el 30 de agosto y la orden de cierre se debió a la aparición, el día 28, de aviones nacionalistas sobre la ciudad). Y, curiosamente, tampoco los monumentos y símbolos que recordaban el aún no lejano pasado monárquico concitaron las iras populares”.

⁵² Homónimo del poeta estridentista mexicano, nació en Santander en 1893, fue pintor y repujador, durante la guerra civil española fue oficial del ejército republicano. Al terminar el conflicto se establece en Estados Unidos, posteriormente pasa a París y en 1926 regresa a Madrid; también se destacó como muralista. Ver Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 506-507.

⁵³ Mijail Koltsov, *Diario de la guerra española*, Madrid, Akal, 1978, p.255. Esta acción aparece fechada el día 19 de noviembre de 1936.

⁵⁴ Acta por la que se comunica la creación de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, Valencia, 15 de diciembre de 1936. Archivo del Patrimonio Histórico Español, D2-C1.2.

⁵⁵ Nombramiento de Roberto Fernández Balbuena como Presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, Valencia, 15 de diciembre de 1936. Archivo del Patrimonio Histórico Español, D3-C1.3. Colaborarían con él, Alejandro Ferrant Vázquez, Timoteo Pérez Rubio, José Aniceto Tudela de la Orden, José Rodríguez Cano, Aurelio Garzón del Camino y Antonio Rodríguez Moñino.

⁵⁶ José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp.130-148. Cabe aclarar que algunos de estos personajes no llegaron a desempeñar ninguna actividad en la Junta Delegada, como fue el caso de Timoteo Pérez Rubio, que colaboró con la Junta Central.

⁵⁷ Acta de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, 24 de diciembre de 1936, consultada en el Archivo del Instituto del Patrimonio Histórico Español.

⁵⁸ Todas ellas deberían estar subordinadas al Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, que nunca llegó a funcionar, convirtiéndose la Junta Central del Tesoro Artístico en centro rector de las actividades de salvamento. Ver José Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 130-148

⁵⁹ *Relación del personal de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid con indicación de los servicios que prestan en la misma, siendo presidente D. Roberto Fernández Balbuena, 1937*, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid. Estos documentos fueron donados por Guadalupe Fernández Gascón en 2002.

⁶⁰ Como vocales estaban Manuel Abril García, Ángel y Alejandro Ferrant Vázquez, Thomas Malonyay, José Ma. Rodríguez Cano, José Ma. Lacarra y de Miguel, Enrique Lafuente Ferrari y Matilde López Serrano. Auxiliares técnicos, Vidal Arroyo Medina, Fernando Gallego Fernández, Manuel Gómez Moreno, Pablo Gutiérrez Moreno, Diego Angulo Iñiguez, Cayetano Morgelina Luna, José Vallejo Sánchez, Luis Martínez Feduchi, Luis Vázquez de Parga, Manuel Álvarez-Laviada y Alzueta, Rafael Pellicer Galeote, Antonio Bisquert Pérez, Gratianiano Nieto Gallo, Antonio Buero Vallejo, María Elena Gómez Moreno, Natividad Gómez Moreno, Elvira Gascón Pérez, Pilar Oliveros Rivas y Francisca Serra Puig.

⁶¹ José Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 142.

⁶² Tal vez la excepción sea Aurelio Pérez-Rioja de Pablo y José García Cernuda, de los que se especificaba que el primero era fotógrafo y el segundo restaurador.

⁶³ Certificado de trabajo de Elvira Gascón Pérez, 2 de octubre de 1938, AIPHE, JDIPTA.P.LG

⁶⁴ Héctor Azar, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁵ La identificación procede del Catálogo *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003. El único nombre que no se menciona es el de Pilar Oliveros Rivas, pero por comparación con otras imágenes contenidas en el mismo catálogo, es seguro que se trata de ella.

⁶⁶ Héctor Azar, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁷ Sentados de izquierda a derecha se encuentran Matilde Feduchi, Matilde López Serrano, Gustavo de la Fuente, Elvira Gascón, Roberto Fernández Balbuena, Natividad Gómez Moreno, Luis Martínez Feduchi, Manuel Álvarez Laviada, Pablo Gutiérrez-Moreno y José María Lacarra. En el mismo orden se encuentran en el piso Manuel Abril, Javier Feduchi y tres subalternos de la Junta. La identificación está dada por Catálogo *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003.

⁶⁸ Se viajaba a velocidades muy bajas, 10 o 15 km/h, soportando las inclemencias del tiempo, parando y resguardando los camiones de la acción del viento y de la nieve incluso. En varias ocasiones la expedición se enfrentó a problemas adicionales. Así, el camión que llevaba *Las Meninas* de Velásquez y el *Retrato ecuestre de Carlos V* de Tiziano, por su altura tropezaba con la armadura superior del puente del Jarama, teniendo que descargar las dos cajas, llevarlas sobre rodillos al otro extremo del puente y volverlas a colocar en el camión, lo que se hizo de noche, a poca distancia del frente, soportando el frío intenso durante más de cuatro horas. Ángel Macarrón Serrano, Ana María Macarrón Miguel, Mauricio Macarrón Larrumbe, Embalaje y transporte de las obras de arte durante la Guerra Civil Española, en *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 159-170.

⁶⁹ Tal vez los casos más graves fueron los de *La coronación de la virgen*, del Greco; *Adoración de los Reyes*, de Luis Tristán; *Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío* y *La carga de los mamelucos*, de Francisco de Goya y Lucientes, actualmente podemos seguir disfrutando de estas obras por la oportuna y certera intervención de los restauradores.

⁷⁰ Acta de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, 3 de febrero de 1937, AIPHE.

⁷¹ Rafael Alonso Alonso, “La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la guerra civil”, en: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 199-217.

⁷² Acta de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Madrid, 3 de febrero de 1937, AIPHE.

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ Nombramiento de Roberto Fernández Balbuena como Delegado de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, 13 de enero de 1938, AIPHE, D.16.C1.16. El nombramiento es hecho por José Renau, Director General de Bellas Artes. También desempeñó el cargo de subdirector del Museo Nacional del Prado; Director Accidental del Museo Nacional del Prado; agregado cultural de la Embajada de España en Estocolmo; y Comisario General del Gobierno de la República Española para la Exposición Universal de Nueva York en 1939.

⁷⁵ Alicia Alted Vigil, “Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: El servicio de defensa del patrimonio artístico nacional”, en: *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, pp.106-109. La última tenía como atribuciones: a) monumentos artísticos nacionales; b) edificios de la Iglesia; c) edificios o servicios provinciales o municipales; y d) edificios particulares y de empresas.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Sus integrantes lo constituían por Francia D. David Weill, como presidente, Jacques Jaujard, secretario; Henri Verne; Gabriel Cocnacq; y Alber Sancholle Henraux. Por Gran Bretaña Sir Evan Charteris y Lord Joseph Duveen; el suizo Paul Lachenal; Schmidt Daegener, representaba a Holanda, por Bélgica el conde H. Cartón de Wiar; y por Estados Unidos Georges Blumenthd. La conformación de dicho comité es estudiado con detalle por Arturo Colorado Castellana, *El Museo del Prado y la guerra civil. Figueras-Ginebra, 1939*, España, Museo del Prado, 1991, 345p. Cabe señalar que como principal impulsor del Comité se encuentra el pintor José María Sert.

⁷⁸ *Ídem*.

⁷⁹ *Ídem.*

⁸⁰ Arturo Colorado y Castellary, *El tesoro artístico y el fin de la guerra. De Cataluña a Ginebra*, en: *Arte protegido. Memoria, de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 219-240. Considera que dadas las circunstancias de la guerra y el avance imparable de las fuerzas franquistas se desprende del documento la convicción oculta del Gobierno republicano de que la guerra estaba perdida, y en su subconsciente decidió, con muy buen sentido, que el tesoro artístico, propiedad de la nación española, debía ser devuelto a España, en otras palabras, al vencedor, que no podía ser otro que el gobierno de Franco. Pero evidentemente no podía hacerlo directamente, ni al hacerlo indirectamente, podía reconocer que lo estaba haciendo. Pero lo hizo. En definitiva, una especie de sacrificio en interés del bien común de la nación española, hecho por el Gobierno de la República apresuradamente, a última hora, y gracias a la mediación desesperada y a contra reloj del Comité Internacional.

⁸¹ Durante su estancia en Ginebra dijo: “llegué aquí con la convicción de haber cumplido con mi deber. No podía nada más. Pero creía merecer al menos la estima y la consideración que me han sido negados hoy, después de toda la amabilidad que me dispensaron a mi llegada. ¿Por qué esta hostilidad que me han demostrado de repente los ginebrinos con los que yo estuve tratando? Tienen miedo de encontrarse conmigo. No quieren tener nada que ver conmigo. Un poco más y me reprochan haber salvado las obras de arte españolas. ¿En qué me he convertido en tan poco tiempo?”

⁸² *Carta de Roberto Fernández Balbuena* a su familia, 27 de abril de 1939, en el Archivo de Elvira Gascón, en el Archivo Histórico del Colegio de México, Caja 88 Carpeta 37 fojas 8-12.

⁸³ Marta Anaya, *op. cit.*, p. 4.

CAPÍTULO III

DE LA ESPAÑA EN LLAMAS AL AMBIENTE MEXICANO

Uno de los momentos de un artista en el exilio que resulta más difícil de abordar y no sólo de documentar, es el paso de una latitud a otra. En la actualidad no resulta satisfactorio reducir la argumentación a que todos lo hicieron por salvar sus vidas; es evidente que también existía el temor a perder la libertad. Es decir, si parte de los pintores exiliados que simpatizaron con la República habían participado en el movimiento de renovación del arte español, de la primera mitad del siglo xx, era lógico el pensar que aquellos logros conseguidos se perderían con la instauración del nuevo gobierno. De esta opinión fue Roberto Fernández Balbuena, que en una carta escrita a su familia, el 27 de abril de 1939, decía:

En contra de nuestras ilusiones y de las de Elvira de verme de nuevo en Madrid yo tengo el firme propósito de no ir por ahora. No quiero hablar de lo que significaría para mí el verme sometido —en mis cosas— a la autoridad y a las vejaciones de gentes que conozco perfectamente de toda la vida, el tener que aguantar en las escuelas los criterios que he combatido siempre, y ver en las exposiciones caciquear a los que siempre lo han hecho y que volverán a hacerlo ahora... aparte aunque yo no sea político, de tener que soportar un régimen que me parece absurdo.¹

La decisión de Roberto Fernández de no regresar a Madrid, por lo menos en un tiempo cercano, resulta fundamental para entender el hecho de que Elvira Gascón llegue a México. Como se señaló en el capítulo anterior, ambos se conocieron en la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Ante la decisión de Roberto de no regresar a Madrid puede intuirse que siguieron estando en contacto a través de correspondencia y que decidieron casarse a pesar de las dudas que manifestaba el pintor: “a Elvira le he escrito ya muchas veces haciéndole ver que el casarse conmigo no es un porvenir. Se ha mostrado siempre decidida. Acaso yo no hubiera debido —a pesar de ello— complicarla en mi vida ahora, pero me parece un consuelo pensar que voy a emprender el viaje con ella...”²

Si bien la correspondencia que sostuvieron Elvira y Roberto durante este periodo se ha perdido, es evidente que entre sus preocupaciones estuvo el lugar en que se establecerían. Como artistas interesados en los cambios que se estaban viviendo en el arte, París debió ser la primera opción. No obstante, ante el eminente estallido bélico que se desencadenaría en Europa, para gente que acababa de salir de una guerra,

era lógico que prefirieran la lejanía. Por otra parte, Francia se encontraba, en ese momento, desbordada por los españoles que habían pasado sus fronteras en busca de refugio, y por ello, Roberto consideraba, en la carta citada, que “en París no era posible ganarse la vida y por otra parte cada día se exacerbaba más la persecución y las humillaciones para los españoles rojos”. (El subrayado es del propio Roberto Fernández.) Esto los hizo pensar en otro destino, y apareció México, del que el pintor dijo: “la vida es muy barata, creo que tendremos algún dinero para defendernos y tengo la ilusión de que allí saldremos adelante”. Y agregó “México para Elvira y para mí nos dará lugar a trabajar y a pintar y ya veremos cómo se van resolviendo las cosas”.³

En contra de los deseos de Fernández Balbuena de casarse con Elvira a bordo del barco que los sacaría de Francia, o bien en Nueva York, lo cierto fue que ella no lo pudo acompañar. En esos momentos el artista formaba parte de la Junta de Cultura Española, que se había constituido el 13 de marzo de 1939, en París.⁴ La declaración que se redacta al conformarse, decía: “el pueblo español ha luchado más de dos años por su independencia y libertad defendiendo su ley, expresión única de su voluntad, en las instituciones republicanas que legítimamente le representaban”. De igual manera, el documento dejaba ver que a pesar de la derrota, la situación podría cambiar. De esta manera, “España podrá encontrar, tal vez en fecha no muy distante, la paz de su independencia nacional y su libertad popular verdaderas”.⁵ Dicha junta salió el mes de mayo con rumbo a México y algunos de sus integrantes eran acompañados por sus familias.

La Junta de Cultura Española era un organismo que en un principio dependía del Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles (SERE) y que al trasladarse a México siguió funcionando gracias a la protección que le dio el presidente Lázaro Cárdenas. Entre las preocupaciones de ésta se encontraba la de “atender a la propia existencia individual de los intelectuales, creadores y mantenedores de nuestra cultura, ayudándoles a que encontraran los medios de sobrevivir decorosa y fructuosamente a la tragedia española. Ésta exigía libertad de los campos de concentración a todos los que se pudiera, proporcionar ayuda económica a los que no estaban en ellos y buscar, para todos, países amigos en los que pudieran establecerse y reanudar sus trabajos”.⁶

Una vez que Roberto Fernández Balbuena se establece en nuestro país tiene que iniciar los trámites para que Elvira Gascón pase a territorio mexicano; ello no era una labor sencilla, pues tenía que establecerse un parentesco. De esta manera el 17 de octubre de 1939 se envía una carta a la Secretaría de Gobernación en la que se solicita el permiso de internación, para que Elvira, que en ese momento se encontraba en París pueda ingresar al país. El documento agregaba “la reclama su esposo R. F. Balbuena, miembro de la Junta de la Cultura Española (sic), con domicilio en avenida Ejido No. 19, el cual corre con todos los gastos que ocasione su estancia en ésta”.⁷ Sobra decir, que para este momento aún no se encontraban casados, pero

sin duda este pequeño artificio los ayudó a agilizar los trámites que le permitieran a la artista llegar al país. Por otro lado, no puede decirse que haya sido el único caso en que se recurrió a este tipo de estrategias para reunir a dos personas, pues fue utilizado como una forma de congregar familias y salvar a personas de los avatares de la guerra. Tal vez el caso más conocido sea el de los niños huérfanos que llegaron a México y otros países, y que al terminar el conflicto algunos fueron reclamados por sus padres.

El caso de Elvira Gascón Pérez y Roberto Fernández Balbuena no implicaba un peligro de muerte; sin embargo, puede decirse que así como las guerras dividen familias, también crean de nuevas. La petición de Roberto tuvo pronta respuesta y el 24 de octubre del mismo año la Dirección General de Población solicita a la Secretaría de Relaciones que “se sirva instruir al Consulado que corresponda, para que documente a la señora Elvira Gascón Pérez, de nacionalidad española y quien se encuentra actualmente en París, Francia, como inmigrante por un año y refrendable hasta cinco con el carácter de asilado político”.⁸

Aunque no puede precisarse la fecha en que Elvira sale de Francia con rumbo a los Estados Unidos, es claro que para noviembre de 1939 ya se encontraba en Nueva York, pues el 16 de dicho mes la Secretaría de Gobernación envía un telegrama al Consulado Mexicano para que se autorice la entrada de Elvira Gascón. Se precisa, nuevamente, que entra en calidad de “asilada política” y que dependería económicamente de su esposo. En cuanto a su fecha de llegada, en entrevista con Carmen de la Fuente, afirmaba que: “el 28 de noviembre de 1939 venía sola y no por motivos políticos, aunque hubiera servido a la República”.⁹

Una vez que Elvira y Roberto se han reunido en México tienen que comprobar su estado de casados, lo que harán hasta mayo de 1940. Si bien utilizaron el argumento de que eran matrimonio para poder reunirse, Elvira nunca negó que contrajeron nupcias en México y solía recordar: “yo me vine porque mi esposo (Roberto Fernández Balbuena) fue refugiado. Entonces éramos novios y me escribió de México diciéndome que no volvería a España y que le alcanzara para que nos casásemos. Aquí, en México, contrajimos matrimonio; aquí nacieron mis hijas, se casaron ellas, nacieron los nietos y ya... todo. Lo que se llama el traslado de una vida”.¹⁰ Dentro de esta nueva vida que iniciaba, una preocupación fundamental era el trabajo. Para artistas como Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Enrique Climent, José Moreno Villa, Ramón Gaya, o su esposo, que además era arquitecto, la situación no era tan apremiante, pues gozaban de un prestigio que les facilitaba un ingreso. En cambio para Elvira la situación no era tan sencilla, pues aunque había estudiado en la Academia de San Fernando de Madrid, no había desarrollado un trabajo en España que le permitiera lograr un reconocimiento.

No cabe duda que cada actividad que se desarrollaba en México tenía sus características particulares, que la mayoría de las veces marcaban una diferencia respecto a los españoles recién llegados. El caso del arte no fue la excepción; aunque aquí tal vez lo paradójico, al mismo tiempo, resulta que las diferencias entre españoles y

mexicanos era el proceso de una inquietud común. Pues en ambos países se había vivido en el primer cuarto del siglo xx una búsqueda de renovación y, sea por casualidad o por tratarse de un movimiento generalizado en diferentes latitudes del mundo, se hizo más intenso durante la década de 1920. Sin embargo, el camino seguido por cada grupo no fue el mismo y ello, más que anunciar, lleva a un choque directo. Así, este choque que puede catalogarse en sentido artístico, también está ligado con el problema de mercado:

Un hecho comprobado es que el pintor español se encontró de pronto en un mercado distinto regido por unas directrices que en muchas ocasiones no podía seguir. En otras palabras, un mercado mexicano profundamente orgulloso de su nacionalismo en el que siempre sería considerado un extranjero. De ahí que los pintores españoles se inclinen por el retrato, un buen mercado en el que revelan sus excelentes aptitudes, por el bodegón y por el paisaje. Tres generaciones que también abundan en la pintura producida en la España de nuestra posguerra.¹¹

De igual manera, debe señalarse que ese “orgullo nacionalista” era respaldado por el gobierno, siendo su principal mecenas y, a la vez difusor. Al respecto Monserrat Gali i Boadella señala que “los refugiados que prácticamente todos habían estado involucrados con la vanguardia europea, consideraban que la escuela mexicana era retórica y demagógica, los mexicanos consideraban que permitir abiertamente la entrada de aquel arte europeo era regresar atrás y aceptar una nueva colonización”.¹² Por tanto aquí el problema toma otro rumbo, pues era lógico que por más apoyo que se le pudiera dar, su producción no representaba a un pueblo distinto.

Por otro lado, además de enfrentarse a un mundo distinto y a un mercado nuevo eran artistas que procedían de una guerra. Además, muchos habían abandonado su país de manera voluntaria o bien convencidos de que estaban haciendo lo indicado, pues de cierta forma era una manera de oponerse a un gobierno y una ideología que se imponía por la fuerza de las armas. Todo ello terminó por hacerse presente en las obras a través del hambre, la destrucción, la muerte, pero sobre todo la derrota. La derrota de un pueblo que se podía comprender, pues se había seguido el proceso muy de cerca, pero en definitiva no era algo con lo que México se pudiera hermanar, por más lazos que se trataran de establecer.

La derrota y la nostalgia fueron temas que constantemente aparecieron en las obras de los exiliados, pero también se reflejó en las propias personas. Así, Moreno Villa en sus memorias llega a referir:

Poca ilusión me hacían ya los libros y el arte después de la tremenda experiencia de España. Me sentía desligado de todo lo anterior, de toda forma y de todo contenido. Respiraba el fracaso de Europa, de España y de todos nosotros, pero, a pesar de esta

crisis de la fe en los hombres y en sus sistemas, me reconfortaba la idea de ser útil a alguien y a algo, mandado por alguien. Y yo estaba dispuesto a cumplir lo que fuese, porque yo iba dejando, de ser aquel que fui. A lo menos, me lo figuraba. Me sentía peón de brega, con las limitaciones naturales de quien nunca estuvo al servicio de nadie.¹³

No sólo en José Moreno Villa se hizo presente la nostalgia que provoca el abandono de la patria, sino que más bien se manifestó en hombres de edad más avanzada, que veían prácticamente anulada toda posibilidad de volver a pisar suelo español. No obstante, tenían que sobreponerse e iniciar una nueva vida en un país que, si bien los había acogido, salvando a muchos de los horrores de los campos de concentración, en el terreno del arte no fueron recibidos con los brazos abiertos. Al respecto, Jorge Alberto Manrique dice: “ante la cerrazón de la escuela —mexicana— y las dificultades de adaptarse a los peculiares modos mexicanos, los artistas exiliados establecieron una especie de club privado, muy estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano. Poco menos que el único punto de confluencia fue la Galería de Arte Mexicano regida por Inés Amor”.¹⁴ Sin embargo, en este espacio se encontraron con que Diego Rivera se oponía a que sus obras fueran expuestas, pues consideraba que el espacio estaba destinado al arte nacional,¹⁵ a pesar de lo cual, Inés Amor no cedió ante Rivera y además de los españoles, permitió que pintores de otras latitudes presentaran sus trabajos en la galería. En sus memorias Inés Amor alude a la Escuela de París y considera que lo que importante “es el arraigo del pintor y no su origen”.

No obstante, los artistas españoles en ese “club privado” que conformaron tampoco vieron con buenos ojos el arte mexicano, por lo que comenzaron a crear sus propios espacios. En cuanto al mercado, en un primer momento se dedicaron a abastecer a un público conformado por sus compatriotas, que por otro lado eran los que podían entender una obra en la que se destacaba “la abundancia de anacrónicos paisajes o vistas de ciudades españolas y las series de lienzos que perpetúan las penurias y vergüenzas sufridas en los campos de refugiados franceses, encuentran su explicación y justificación en la añoranza, la nostalgia y la memoria de los españoles exiliados”.¹⁶ Así, surgieron espacios en los que los españoles presentaron sus trabajos como La Casa de España en México o la Casa de la Cultura Española, así como algunas galerías de corta vida, como la Galería de la librería de Cristal o la Galería Ras-Martín.¹⁷ También es conveniente destacar los estudios taller de Arturo Souto, Enrique Climent y José Bardasano.

A pesar de la diferencia entre ambos grupos, puede decirse que por parte de los españoles hubo una preocupación por conocer lo que hacía la escuela mexicana, que para algunos tampoco era nuevo, pues incluso Elvira Gascón recordaba que la había estudiado en la Academia de San Fernando, que era considerada “la más importante del continente”. En cuanto a los artistas, el que contó con mejor fortuna fue José Clemente Orozco del que la artista llegó a decir: “El más importante de todos era, por supuesto Orozco; yo siempre me he peleado con todo el mundo, ¿por qué hacen

triángulos con los tres grandes? Dejen fuera a Orozco, como una estrella aparte. Pueden hacer toda clase de polígonos con los demás, pero a Orozco no lo mezclen".¹⁸

Esta predilección por José Clemente Orozco no fue exclusiva de Elvira Gascón, pues el también exiliado Ramón Gaya dedicó un artículo en *Sinaia*, diario de viaje de la embarcación del mismo nombre, en el que calificaba al movimiento muralista de primitivo, pero no de un primitivismo fingido sino real. Sin embargo, muy prudentemente señala que no se deberían juzgar unas pinturas que no se habían visto *in situ*, no obstante manifestaba una preferencia por Orozco.¹⁹

La atención de los españoles no sólo se centró en los pintores, sino también en todos aquellos aspectos que eran diferentes a su cultura. Sin duda, el colorido de México fue lo que más cautivó los ojos de los recién llegados y tal vez de ahí la razón de que Ramón Gaya hablara de primitivismo, lo que no quiere decir que lo fuera, pues cabe recordar que las vanguardias se nutrieron en gran medida de todo aquello que antes no se catalogado como arte. De esta manera cobra importancia el arte africano, los iconos rusos, la pintura oriental, el arte prehispánico, etcétera. Elvira Gascón está en contacto con las Vanguardias, por lo que es lógico que se sintiera atraída por todas estas manifestaciones, nuevas para ella. Así, Olga Harmony comenta:

Su primer recuerdo de México es, por supuesto una vivencia plástica; una mujer con blusa amarilla y enagua rayada, sentada en el suelo y vendiendo guayabas. Elvira de inmediato sintió la tentación de pintarla pero alguien le aconseja sabiamente: siga viendo... El espíritu de Elvira supo, pues hacer a un lado lo superficial y encontrar el verdadero espíritu de México. Desde el punto de vista artístico, su talento sufrió el choque de la escultura prehispánica, del arte popular y de la pintura de Orozco, de quien dice que posee las condiciones que un artista de primera debe tener para representar a su pueblo y a su siglo.²⁰

Esta impresión le hará realizar, posteriormente, algunos dibujos en los que aparecen mujeres indígenas vendiendo sus productos. Una de ellas apareció en *El Nacional* y se ve a cinco mujeres indígenas (figura 9), cargando cada una a un niño. Las situadas en primer plano parecen llevar a cabo un trueque. La de la derecha se encuentra de rodillas y está ofreciendo un jarro de los cuatro que tiene delante; la otra, en cuclillas, sostiene entre sus manos una mazorca, el objeto del intercambio. Las dos cargan a su respectivo hijo en la espalda, con un rebozo atado del cuello. En segundo plano aparecen las otras tres mujeres, de pie y observando la negociación. También utilizan rebozo, pero éstas cargan a sus hijos hacia el frente y en distintas posiciones. De estas tres destaca la del centro por su complexión robusta. Al fondo de la imagen se observan las construcciones del pueblo, que dan la sensación de abigarramiento, de entre las que sobresalen las cúpulas de dos iglesias, rematadas por una cruz. Con ello la escena parece estar situada en un tianguis de la provincia mexicana.

A pesar de que Elvira Gascón realizó diversos trabajos en los que lo predominante era lo mexicano consideró que la pintura mexicana y la española no se habían influido mutuamente. Para ella, tanto la escuela mexicana como la española estaban perfectamente definidas; sin embargo, habla de otro tipo de influencia que, por lo menos para ella, fue importante:

Hubo algo que sí me pareció muy importante: el arte precortesiano, sobre todo la escultura. Yo había estudiado en Madrid las piezas importantes como la Coatlicue. La sorpresa fue al ver museos como el de Oaxaca, lo más grande de la plástica mexicana. No se trata de Orozco, sino del descalzo artista, el del sombrero de petate y el calzón blanco, el que se queda horas y horas observando a una mujer que va a parir. Esto lo ve durante años para luego plasmarlas en una figura de barro, ahí está cada rictus de dolor, la expresión de agotamiento. Eso sí influyó, pero no por decir “vamos a copiar estas figurillas”, sino: vamos a ver las cosas con ese respeto, con ese poder de contemplación que permite ver cada detalle, cada gesto.²¹

No obstante, hubo quienes consideraron que sí hubo un intercambio entre ambas escuelas. En este sentido, Gerardo Lizárraga, que estuvo casado con Remedios Varo, estima que aunque en un principio hubo roces entre los artistas, debidos a “celos”, sí hubo un intercambio entre ambas escuelas. Sin embargo, resulta exagerado el impacto que atribuye a los españoles, pues considera que gracias a éstos surgen cafés, teatros y librerías. Igual de exagerado, e incluso absurdo, resulta que Lizárraga afirme: “creo que lo más importante que aportó la inmigración fue su espíritu de lucha, el renovar totalmente el ambiente estancado que había y el abrir puertas al exterior, salidas que permitieron la influencia de la escuela de París, la de Nueva York y todas las que han enriquecido la pintura, no sólo mexicana, sino mundial”.²²

No puede negarse que los españoles ofrecieron nuevos espacios que se contraponían a la escuela mexicana, lo que no significó que con ello se nutrieran de las corrientes extranjeras. De hecho puede afirmarse que los artistas mexicanos habían estado en contacto con los movimientos vanguardistas a través de los viajes que realizaban a Europa. Cabe recordar que Diego Rivera participa en la corriente cubista e incluso sus trabajos además de conocidos, fueron exhibidos en España.

Actualmente ya no resulta válido soslayar el intercambio que hubo entre ambos grupos. Puede negarse en lo general; es decir, no todos los artistas tomaron elementos de la otra escuela y los integraron a su pintura. En cambio, en cuanto a lo particular, el descuido que se ha dado a esta etapa, en que la escuela mexicana y española conviven en un mismo espacio, ha impedido poder apreciar, en su justa dimensión, a los artistas que tomaron elementos de la otra escuela y los incorporaron en su trabajo; lo que no quiere decir que introdujeran elementos del otro grupo en todas sus obras. Sólo mediante estudios dedicados a cada uno de estos artistas se irán matizando las características que las dos escuelas tuvieron durante estos años.

INCORPORACIÓN AL CÍRCULO DE EXILIADOS ESPAÑOLES

Un proceso difícil de entender y, sobre todo de explicar, es la manera en que un exiliado se adapta a un nuevo territorio. Cuando se trata de uno o varios individuos, el proceso no se complica, pues al tener poco o nulo contacto con aquello que les recuerda su nación de origen se ven en la necesidad de adaptarse al nuevo territorio. Con el arribo de los españoles el problema es más complejo, pues llegaron al territorio por miles y estuvieron en permanente contacto entre sí. Es decir, difícilmente lograron desvincularse de España. A ello debe agregarse que tenían la esperanza de volver a su país; incluso al desencadenarse la Segunda Guerra Mundial, llegaron a considerar que si Alemania e Italia, que durante la Guerra Civil habían apoyado a Francisco Franco, eran derrotadas, esto representaría la oportunidad de recobrar el territorio; sin embargo, el transcurso de la historia mostró un panorama totalmente distinto. Sobre este punto Clara E. Lida considera que los colegios creados para educar a los hijos de los exiliados, como el Luis Vives y el Madrid, retardaron la incorporación al ambiente mexicano de los que en estos colegios se educaban:

Muchos de los niños españoles que al comienzo se educaron allí lo hicieron casi aislados del mundo infantil mexicano, con programas de estudios españoles, con maestros también refugiados, pensando en que pronto volverían a España y sólo necesitarían sobre lo mínimo del país que los cobijaba. El privilegio de esta situación tuvo su lado oscuro al fomentar el desarraigo cultural y psicológico en edad tan temprana. Para muchos de los que entre 1939 y el final de la década siguiente se educaron al margen de la escuela y la infancia mexicana, el encuentro con el resto de la sociedad no pudo ser fácil. Tal vez fueron aquellos refugiados que entre los seis y los quince años se formaron con la mirada vuelta a España, los que con mayor dificultad pudieron arraigar: se les había educado para regresar al país de sus padres y resultaban desterrados en su nueva patria. Tal vez, entre todos, éstos fueron los que más tardaron en conjugar el maíz con el trigo, y muchos, quizá, jamás lo lograron.²³

La cantidad de españoles que llegaron a territorio mexicano, hizo que trataran de reconstruir una forma de vida semejante a la que habían desarrollado en España; claro está que tratando de apegarse a los ideales de la República. En dicha reconstrucción tendrá un lugar primordial la cultura. En este terreno las publicaciones tuvieron una significación especial entre los intelectuales del exilio, pues a través de ellas trataron de mantener un movimiento cultural iniciado antes de la guerra. Entre las revistas que se publicaron antes de estallar el conflicto armado puede mencionarse *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, dirigida por José Bergamín, que apareció mensualmente en Madrid de abril de 1933 a junio de 1936.²⁴ Otra revista con las mismas características que la anterior es *Caballo verde para la poesía*, publicada en Madrid y dirigida por Pablo Neruda.²⁵

Las revistas anteriores, dirigidas al sector intelectual español, cambiaron en 1936 con el estallido de la Guerra Civil, y se adaptan a la nueva situación. Durante esta etapa desempeñan un papel importante *Hora de España*²⁶ y *El Mono Azul*.²⁷ La primera estaba destinada a las personas formadas con las revistas culturales anteriores al conflicto armado; y la segunda, a un grupo más amplio, sin que por ello su calidad fuese menor. En cuanto a su tendencia ambas apoyaron a la República.

Ya en territorio mexicano, el 1 de febrero de 1940 se publica el primer número de *Romance*, revista acompañada del lema “la cultura no se hereda ni se transmite: se conquista”. Llama la atención que junto a los nombres de intelectuales españoles exiliados aparezcan los de algunos latinoamericanos, que enriquecieron el contenido de la publicación.²⁸ La mayoría de sus colaboradores españoles habían publicado en las revistas de su país, lo que hace pensar que aprovechan la estructura que habían logrado consolidar en suelo español para crearse un espacio en la cultura mexicana. No puede dejar de mencionarse que muchos de estos nombres aparecieron continuamente en los medios culturales de mediados de siglo xx.

En esta publicación aparecieron anuncios sobre libros, colegios, cursos, otras publicaciones e imprentas de españoles que ponen de manifiesto el grupo que se estaba creando entre los intelectuales, en el que no todos tenían cabida.

Conviene recordar que la Casa de España en México, que en un principio iba a llamarse Centro Español de Estudios, se funda por decreto presidencial en 1938,²⁹ aunque las gestiones habían comenzado tiempo atrás. El principal impulsor de este proyecto fue Daniel Cosío Villegas y “en una primera instancia su preocupación es darles el amparo necesario hasta ver cómo se soluciona el conflicto bélico, más adelante comienzan a soñar con la creación de un Centro de Estudio, similar al español, dirigido por los mismos profesores e intelectuales, la mayoría de los cuales ya empezaban a formar parte de la España exiliada, para educar a las futuras generaciones mexicanas”.³⁰ Una vez que se establece la casa comienzan a llegar sus invitados; al cuidado de la casa estuvo un patronato integrado por Eduardo Villaseñor, Gustavo Baz y Enrique Arreguín.³¹

Puede decirse que La Casa de España funcionó como una agencia de colocación para intelectuales. Así, a una gran mayoría se le integró en el sector académico o bien en el profesional, dependiendo de su carrera. Sin embargo, la pregunta obligada es ¿dónde se coloca a un artista? En el caso específico de José Moreno Villa no hubo tanto problema, pues además se desempeñaba como crítico.³² En otros casos, “como ocurrió con Climent y con Rodríguez Luna, se les concedían comisiones especiales, es decir, becas de trabajo, y se les procuraba una sala donde exponer la obra realizada durante el pensionado”.³³ No obstante, no todos los artistas disfrutaron de la misma suerte y la gran mayoría tuvo que buscarse, por sus propios medios, una manera de integrarse al mundo artístico mexicano, en el que, por esos años, seguía ejerciendo una influencia decisiva la escuela mexicana.

El año 1939 también significó cambios para la Casa de España; así el 12 de marzo se designa a Alfonso Reyes como presidente del patronato. Por otro lado, con el fin de la guerra se da un éxodo masivo hacia la frontera francesa, cuya capacidad para afrontar el problema es rebasado e ingresa a la mayoría de los refugiados en campos de concentración. Ante esta situación muchos españoles se ven en la necesidad de buscar refugio en otros países. Por tal motivo la Casa de España ve incrementada las solicitudes de profesionales que desean verse beneficiados por ésta, lo que excede su capacidad. Sin embargo, se siguió ocupando de aquellos casos a los que ya se les había hecho una invitación, pero sobre los que no se había tomado una decisión. De igual manera aumentó el número de invitaciones para aquellos que consideraban “valiosos”, con ello las funciones de la casa se fueron diversificando.³⁴

Para el gobierno federal la situación también se complicó, pues no sólo los intelectuales deseaban llegar al país, sino que ahora también personas comunes y corrientes buscaban salir de Francia y establecerse en otro lugar para iniciar una nueva vida, en lo que su situación se normalizaba. De esta manera, Lázaro Cárdenas decide abrir las fronteras del país y comenzó a llegar gente de todo tipo, que tuvo que buscar la manera de integrarse por sí mismos a la actividad que ya desarrollaban en España o a una nueva, para garantizarse la subsistencia.

En cuanto a la Junta de Cultura Española, sus primeros miembros habían llegado en mayo de 1939. Por testimonio de Juan Larrea se sabe que cuando él llegó, a fines de noviembre del mismo año, la Junta se había establecido en un apartamento de la Avenida del Ejido, núm. 19. Aunque se encontraban, también, trabajando en el núm. 80 de la calle Dinamarca y dice al respecto: “Se estaba entonces realizando la adaptación y amueblamiento de las habitaciones de ese nuestro próximo domicilio, quehacer en el que se ocupaba Roberto F. Balbuena que, como arquitecto y pintor, era el más competente en tales menesteres”.³⁵ Sin embargo, considera que la Junta seguía en un proceso de asentamiento y operaciones que él llegó a despertar. Así, entre las preocupaciones de la institución se encontró la de editar una revista, que apareció bajo el título de *España Peregrina*.³⁶

Elegido el título, se trabajó en el texto que presentara y definiera los intereses de la publicación y, por ende, de la Junta. Se encomendó la primera versión a José Bergamín, que no convenció a los miembros de la Junta y en especial —recuerda Juan Larrea— a Joaquín Xirau, que la consideró “demasiado personal” y “partidista”, lo que motivó a que se le invitara a presentar una propuesta, que tampoco resultó convincente. Ante esta situación se le confió al poeta José Carner una versión que tratase de unificar los dos proyectos anteriores, pero tampoco logró la aprobación de la Junta. No obstante, fue el único que la mencionó al decir: “arribó a suelo mexicano, todavía hospitalario, y de los últimos libres, el más crecido número de intelectuales españoles dispersos. Por donde vino a establecerse aquí la Junta de Cultura Española, creada por escritores y artistas libres, en París, a la hora del hundimiento de la República...”³⁷

Una cuarta versión corrió a cargo del propio Juan Larrea, que contó con mejor fortuna y fue aprobada por la Junta. Sin embargo, llama la atención que este texto, aparecido en el primer número, febrero de 1940, no mencione a dicho organismo, ni dé importancia a la cultura. En cambio puede decirse que manifiesta un evidente sentimiento derrotista en su primer párrafo:

Consumada la tragedia que ha padecido el pueblo español, aventados por el mundo en buena parte sus defensores, perseguidos, encarcelados, condenados a muerte muchos otros, ultrajados todos por haber defendido hasta el fin la sagrada voluntad de España, cumple a quienes podemos levantar la voz libremente dar expresión al contenido profundo de la causa por la que libremente se inmolaron tantos miles de compatriotas, manifestar nuestra actitud en este angustioso trance en que los fundamentos de la civilización conocen las más graves conmociones.³⁸

Como contraposición a lo sucedido en su historia reciente, se echaba mano del pasado, para enaltecerla y dotarla de una universalidad, a través de la cual se pretendía establecer un hilo conductor con su presente. Así, el último párrafo de su manifiesto dice:

Muy en particular nos dirigimos a vosotros, pueblos de América, incorporados materialmente a la universalidad por el esfuerzo creador de España. Bajo el signo de un Nuevo Mundo a ella nacisteis y en ella habéis ido creciendo desprendidos de Europa. La época universal que abre en la historia el holocausto de la Madre España, señala sin duda el tiempo de vuestra madurez en que habéis de desarrollar lo que os es peculiar y definitivo, la esencia del Nuevo Mundo que continentalmente os diferencia y caracteriza. Entre vosotros nos hallamos movidos por un mismo designio histórico, consagrados a una empresa similar de mundo nuevo. Aquí está nuestra voz, nuestra verdad, nuestro horizonte. Llevamos un mismo camino. ¡Ojalá nos hermanemos en una sola marcha!³⁹

En este primer número se dio a conocer el directorio de la Junta de Cultura Española, compuesto de una presidencia tripartita; 17 vocales, entre los que se encontraban los pintores Roberto Fernández Balbuena y Pablo Picasso, y finalmente un secretario.⁴⁰ A cada nombre acompañaba la actividad o puesto que había desempeñado antes de la guerra. Al directorio le seguían los nueve estatutos de la Junta, en los que sí se manifestaba la intención de conservar “la fisonomía espiritual de la cultura española”; por ello se proponía mantener una “relación constante” entre los intelectuales que se encontraban fuera de España.

De igual manera, la organización se proponía “la creación de agrupaciones de Amigos de la Cultura Española”, tanto en su sede central, que sería la Ciudad de México, como en las delegaciones de la Junta, que se establecerían “en los países donde

se considere oportuno”. En cuanto a los integrantes de la Junta se establecía que se consideraba “integrada por aquellos españoles en los que concurra la doble calidad: de estar desterrados y ser creadores o mantenedores de la cultura española. De todos ellos se hará una relación nominal... se considera igualmente integrada por aquellas entidades que, desarrollando una obra cultural, manifiesten su adhesión a la Junta y se presten, si a ello se les requiriera, a colaborar a sus fines en la forma que en cada caso se determine”.⁴¹

Llama la atención que se incluyera a Pablo Picasso entre los vocales, que si bien había simpatizado con la República, no se le podía identificar con el grupo de intelectuales que habían salido de España. Por otro lado su adhesión a la Junta se había hecho verbalmente a través de Juan Larrea cuando ésta se fundó; sin embargo, es claro que se buscaba aprovechar su prestigio para ganar adeptos. Ello se evidencia en el dibujo que se publicó de Picasso y que acompaña al manifiesto de presentación de *España Peregrina*, que por otro lado será el único que aparezca mientras la revista está en circulación.⁴²

El dibujo (figura 10) está compuesto por dos figuras o, más específicamente, dos rostros; el de la derecha es el de un hombre de perfil, realizado tan sólo con 10 líneas: cuatro forman la nariz, boca y mentón, y las otras la ceja, la pestaña y el ojo. Del lado izquierdo aparece, de tres cuartos, el rostro de una mujer que, por las líneas situadas al lado de las mejillas y la barbilla, parece portar una mantilla, y sin embargo deja ver parte de su pelo.

Sobre la cabeza de la mujer se observa una serie de líneas que forman hojas que no llegan a ser una corona. Destaca una línea diagonal que atraviesa el rostro de la mujer; de igual manera, siete líneas diagonales dividen en dos partes el rectángulo dentro del que se encuentra la imagen. Esta división puede tener diferentes sentidos: puede simbolizar un espejo, una ventana o tal vez simplemente se trata de representar la división de una nación, lo que explicaría la línea que divide el rostro de la mujer, contemplado por aquellos que se alejan, en este caso los exiliados.

Bien fuera por el carácter modesto de la revista, bien para aprovechar al máximo sus espacios, lo cierto fue que la ilustración no contó con un lugar importante; a pesar de ello, aparecieron algunos comentarios dedicados al arte.⁴³ Sin embargo, debe resaltarse que entre las preocupaciones de la Junta estuviera la de crear un local que sirviera “de centro de reunión habitual a los intelectuales españoles residentes en México y a todos sus amigos”. Este lugar se denominó Casa de la Cultura Española y, según el primer número de *España Peregrina*, se proponía “celebrar en los salones especialmente arreglados con este objeto, exposiciones temporales de pintura, escultura, grabado, etcétera, en los que intervendrán indistintamente artistas españoles y mexicanos”. Y agregaba, “además, si sus proyectos en esta materia se realizan conforme a sus deseos, no tardará en disponer de un fondo permanente de obra artística que constituirán el Museo del Pueblo Español en el destierro, para lo que cuenta ya con algunas obras importantes”.⁴⁴

La Casa se inauguró el 16 de abril de 1940, en la calle Dinamarca número 80, con una exposición colectiva de arte español, que se anunció en la revista *Romance*, el 15 del mismo mes; y la lista de artistas incluía a Elvira Gascón, entre otros.¹⁵⁷ La publicación afirmaba que había una gran expectación por conocer dicha muestra; consideraba que ello se debía a “la calidad de las firmas y la significación del acontecimiento”. En el siguiente número, apareció el artículo “Pintura en el destierro”, en donde se destacaba que los trabajos ahí expuestos “son obra creada en el escaso tiempo transcurrido desde el final de la guerra de independencia española, o más bien, desde que estos pintores iniciaron en México su vida de emigrantes, esto es, apenas en unos meses”.⁴⁶ El autor considera que en la exposición se hacen evidentes los caminos de “la tradición de la pintura española”, sobre todo en Ramón Gaya, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Enrique Climent, autores a quienes realmente dedica su texto, y no menciona al resto de los expositores.

En el mismo número, Luis Cardoza y Aragón se ocupa de la exposición presentada en la Casa de la Cultura Española y considera que en lugar de una fueron dos exposiciones: la de españoles residentes en México y la de Pablo Picasso. Llama la atención que precavidamente, lo que no deja de ser inteligente, considera que para elaborar una crítica detenida sería necesario tener un “conocimiento más detenido” de los artistas. Pues, “la circunstancias mismas en que fue creada parte de la obra, favorables y adversas, lo poco que de cada uno de los presentes hemos visto, conduce cortésmente a la discreción, para mí siempre amada”.⁴⁷

En cuanto a la obra de Picasso, señala que se presentaron 36 dibujos, y advierte que se trata de la exposición más grande hasta la fecha en México de su obra.⁴⁸ También considera que los recientes acontecimientos le habían renovado su amor por España, lo que se hacía evidente en “su sufrimiento, su pasión española”. De los artistas que se encontraban en México, se refiere primero a Antonio Rodríguez Luna, al que considera “el más complejo” de esta muestra; también comenta la obra de Ramón Gaya y Enrique Climent, junto con la de otros artistas que en México siguen desarrollando su obra “a través de sus recuerdos y sus ansias [...] con ímpetu y premura se señalan en este ejemplar empeño; he ahí el talento evidente de Miguel Prieto, José Renau, Fernández Balbuena, aún en Moreno Villa, viejo amigo nuestro”.⁴⁹

A los anteriores artistas agrega otros nombres que por ser más jóvenes o no ser tan conocidos, entre los que se encuentra Elvira Gascón, no se les dedica más espacio,⁵⁰ pero dice que a través de todas las obras presentes en la exposición hay variedad, en la que se manifiesta el esfuerzo por seguir produciendo, que van a llevar a cabo estos artistas en suelo mexicano. Finalmente, Cardoza y Aragón incluye el texto de presentación, escrito por José Bergamín:

Así en estos lienzos sin excepción ni preferencia, con mayor o menor acierto, encontrarán los ojos avisados aquel entendimiento apasionado de la verdad que fue siempre en el mundo el único creador de obras excelsas. Al contacto de esta pintura

española, en sus errores como en sus aciertos, podrá prenderse fácilmente el espectador de aquella veracidad animadora que las expresa. Y que es la verdad popular, siempre dolorosa y alegre de nuestra España: allá sojuzgada, aquí, peregrina.⁵¹

Desde las páginas de *España Peregrina*, Manuel Rodríguez Lozano se refirió, también, a la exposición de artistas españoles. Después de aludir a la lucha de España como una “Revolución”, llama la atención sobre la manera en que el mundo cultural, puso sus ojos sobre el pueblo español. Resalta que, además de la muestra, se acaba de presentar un homenaje al poeta Antonio Machado.¹⁶⁴ Refiriéndose a la exposición, menciona que aparecen dibujos de Picasso y trabajos de pintores españoles “soldados de su gran causa” que “continúan la batalla”, en México.

Al referirse a Picasso aprovecha para hacer una crítica a los muralistas, al decir:

Es este extraordinario Picasso el que viene a evidenciar cómo se puede pintar, objetivar en un cuadro el mayor dolor, la mayor destrucción, la mayor tragedia y la cólera más grande que haya sido pintada por pintor alguno, es de tal intensidad la obra que parece hablarnos en lenguajes de otros mundos. Decía lección porque nuestros muralistas Rivera-Orozco, han necesitado recurrir a todas las anécdotas, a toda la guardarropía (sic) y a todo el lenguaje de un mitin para representarnos plásticamente lo que sólo es comunicable periodísticamente.⁵³

Además, haciendo gala del conocimiento que tiene de la obra de Picasso, se refiere al *Guernica*, aunque no haya estado presente en la exposición, y consideran que todo el proceso que lleva a cabo Picasso en él es para conseguir demostrar “el drama más intenso”. También refiere que en la muestra se expusieron 26 dibujos de la *Metamorfosis de Ovidio*⁵⁴ y *Sueño y mentira de Franco*, y considera que “en las dos *Plorantes* se concentra el terror y el dolor de un pueblo que sufre”.

En cuanto al trabajo de los otros pintores, destaca a los mismos artistas a que se había referido el artículo “Pintura en el destierro”, y agrega con el mismo nivel de importancia a José Moreno Villa, Roberto Fernández Balbuena y José Renau. De igual manera, dedicó un espacio a aquellos que no eran conocidos diciendo “por las de Almela, Ballester, Elvira Gascón Pérez, Narezo y Vamps Ribera (sic), vemos que en todas ellas, como dice José Bergamín, unas más otras menos, se busca apasionadamente a una verdad”.⁵⁵ Aunque no se consignó si en la muestra Elvira presentó óleos o dibujos, ni su número, lo que sí queda claro es que su trabajo aún no llamó la atención de la crítica. Sin embargo, debe resaltarse que habiendo llegado en noviembre de 1939, para abril de 1940 ya se encuentra participando en esta exposición y compartiendo espacio con artistas de primer orden. Ello se debió a su relación con Roberto Fernández Balbuena, que para este momento ya es su esposo, miembro destacado de la Junta,⁵⁶ encargada de organizar la exposición.

EL INICIO DE UNA EXITOSA CARRERA COMO ILUSTRADORA

Como se mencionó en el apartado anterior, Elvira Gascón se vincula a los exiliados a través de su esposo Roberto Fernández Balbuena. No obstante, el hecho de que se relacione con ellos no le garantiza el éxito, lo que se hace evidente al mencionarse su nombre entre los expositores; sin embargo, no se dedica espacio a las obras que presentó, lo cual fue recordado por la artista al decir “el problema con los pintores es que cuando eres joven no te conoce nadie. ¡Es tan dramático como el caso de las actrices: cuando ya son conocidas deben estirarse la piel! A mis primeras exposiciones iban mis amigos por compromiso. Tú les regalas los cuadros y ellos te hacen el honor de ponerlos en el pasillo de su casa”.⁵⁷ Por tanto, en un primer momento sólo se le toma en cuenta por ser esposa de Roberto Fernández Balbuena que sí era conocido, circunstancia que no hizo que se le regalaran elogios.

A pesar de las primeras dificultades que enfrentó, reconoce que desde su llegada a México gozó de buena fortuna, pues al poco tiempo de su arribo impartió clases en el Instituto Luis Vives y la Academia Hispano-Mexicana.⁵⁸ El camino de la enseñanza no era nuevo para Elvira, y de hecho se había titulado como profesora de dibujo en la Academia de San Fernando de Madrid, pero había ejercido por un periodo muy breve, durante la guerra civil española.

Debe llamarse la atención sobre el papel que desempeñó la educación dentro del grupo de exiliados, que se diferencia de lo que significó para los niños de Morelia, en 1937. Para estos últimos se había fundado la Escuela Industrial España-México, en la que no pretendía mantenerse la cultura española; sin embargo, sí se encuentra presente la intención de mantenerlos como grupo.⁵⁹

Así, pese a existir un problema de identidad que los unifique como españoles —unificación que no se logra, pues se trasladan las divisiones que habían existido durante la guerra y que bastante contribuyeron a la derrota de la República—, sí se logra marcar una diferencia con los españoles que habían llegado con anterioridad, desmarcándose de la connotación de gachupín; por otro lado, se consideran los verdaderos conservadores de la cultura española, aunque despojados de su territorio, con lo que se establece una separación clara con la España de Franco.

Por esto para estos españoles resulta primordial conservar un ideal, que termina por ser un sueño para el que la educación es fundamental. En consecuencia, ésta tendría que tener entre sus principios “educar a los hijos de tal manera que no perdieran la identidad española, que se movieran entre gente similar a ellos y que la escuela inculcara en ellos el profundo republicanismo que aquellos hombres y mujeres habían defendido hasta las últimas consecuencias”. Al mismo tiempo la enseñanza podría “ofrecer a los muchos maestros que habían llegado un empleo digno que les permitiera ir saliendo adelante”.⁶⁰ Debe matizarse que, si bien hay una preocupación por mantener una cultura, lo cierto es que estas escuelas no podían dar cabida a todos los hijos de los exiliados. Por otro lado, al ser colegios de paga, los hijos de campesinos

y obreros, aunque fueran españoles, veían disminuida la posibilidad de asistir a estos institutos, que, por otro lado, comenzaron a nutrirse de estudiantes mexicanos.⁶¹

En enero de 1947 *Las Españas* dedicaron un artículo al Instituto Luis Vives, donde se señalaba que tomaba el nombre del humanista valenciano Juan Luis Vives y era “resultado de los esfuerzos de un grupo distinguido de profesores españoles”, a los que se habían unido algunos maestros mexicanos; en cuanto a los estudiantes, se daba cabida a “jóvenes de distintas nacionalidades”. Se resalta que se apoyó con becas a los hijos de algunos españoles, para que pudieran estudiar; de igual manera, en sus aulas tuvieron lugar “cursos de capacitación para jóvenes obreros de la factoría Vulcano”, y por indicaciones de la Secretaría de Educación se impartieron cursos para analfabetos.

Por tanto, a través de este artículo se busca manifestar que la institución había cumplido con los exiliados, el país de acogida, e incluso con las clases menos favorecidas. También deja ver que las ideas de retornar a España se han esfumado, pues, dice: “creemos nosotros que esta labor de convivencia y de educación entre jóvenes españoles y mexicanos puede y debe de ser no momentánea y circunstancial sino verdadera, trascendente y ejemplar en la vida y relaciones de españoles y mexicanos”.⁶²

La participación de Elvira Gascón en estas instituciones, más que a la conservación de la cultura, estuvo destinada a la enseñanza del dibujo. De igual manera, representaban una fuente de ingresos en tanto que su trabajo artístico era reconocido. El proceso no fue sencillo ni mucho menos rápido; en un primer momento se vincula con el Fondo de Cultura Económica, que había sido fundado en 1934, por Daniel Cosío Villegas y en el que también se dio cabida a los exiliados. Aunque no puede precisarse el momento en que Elvira comienza a colaborar debió ser al poco tiempo de su llegada, pues ella misma solía recordar que al establecerse en el país inicia su trabajo para la editorial.

De sus primeros trabajos para el Fondo de Cultura Económica Elvira conservó ejemplares, aunque éstos no aparecen fechados. Destaca entre ellos un folleto en cuya portada se encuentra la palabra *catálogo* con letra manuscrita; y de la palabra descenden de manera escalonada seis flores. El interior se compone de cinco apartados: literatura indígena, cronistas de indias, literatura colonial, literatura moderna y viajes. A cada uno de éstos le antecede una viñeta realizada por la artista, para lo que se tuvo que basar en fuentes iconográficas mexicanas. Ello sin duda fue importante para Elvira, pues simbolizó un acercamiento a la historia del país que la había acogido. Así, a través de estos primeros contactos adquirió gusto por el mundo indígena, que posteriormente ocupó un lugar destacado en su obra.

Debe aclararse que en estos dibujos aún no aparece el dibujo lineal de sus trabajos posteriores. En el dedicado a la literatura indígena (figura 11) una estela maya ocupa casi la totalidad del dibujo; en ella se ve del lado izquierdo a un personaje ricamente ataviado y sosteniendo entre sus manos una cesta. Del lado izquierdo aparece un canasto del que surge una serpiente y de las fauces de ésta un personaje

que parece hablar al otro. La escena se complementa con tres series de cartuchos, uno en la esquina de la parte superior izquierda, otro del lado derecho y uno más entre los dos personajes. Detrás de la estela aparece vegetación, con la que la artista simboliza la selva; a la izquierda se observan otros elementos prehispánicos. Cabe señalar que lo aquí presentado por Elvira Gascón como una estela, en realidad se trata de un dintel de Yaxchilán.

Este catálogo fue sin duda una primera versión de otro que aparece, también sin fecha, pero que a diferencia del primero sí tiene una portada, en el que cada uno de los cuadrantes que se forma con la “F” lo ocupa un dibujo, de una etapa de la historia de México. Así, iniciando en la parte superior derecha, en sentido inverso a las manecillas del reloj, vemos una serpiente emplumada, característica de Teotihuacán, alegoría del mundo prehispánico. La conquista la representa un bergantín de doble mástil, las velas enrolladas y una bandera ondeando en el palo mayor. A éste le sigue una mano sosteniendo una antorcha, que puede interpretarse como el fin de la época colonial. Por último, un caballo, sin silla ni riendas, que relincha en total libertad que, a través de su fuerza, simboliza al México que le había abierto las puertas a Elvira Gascón. En el interior de este catálogo se reprodujeron las mismas imágenes de la primera versión.

La actividad de Elvira Gascón en el Fondo de Cultura Económica no se limitó a la realización de estos dibujos, pues en fechas posteriores ilustra boletines y la *Gaceta*, así como libros. Sin embargo, lo importante será que comienza a hacerse presente en diferentes ámbitos y ya en 1946 la encontramos participando en otra publicación de los exiliados, *Las Españas*. Sus primeras obras en esta revista aparecieron acompañando el cuento de Max Aub, *Gato por liebre*, que recuerda el paso de Elvira Gascón por la Junta Delegada de Incautación del Tesoro Artístico de Madrid, al decir:

Entra Sebastián Ricardos.

—Tú, Rafael, que vayas con Menéndez a Alcalá. Hay que ir a buscar unos santos que una compañía de campesinos ha traído allí, para el museo... Dicen que valen mucho: dorados de arriba hasta abajo. Parece que llegaron reventados.

—¿Las esculturas?

Sebastián se encogió de hombros.

—Uno les preguntó que por qué no los habían quemado. “Son del pueblo”, contestaron. Para que aprendáis.⁶³

La narración continúa con Ferra, un médico que cuenta durante el viaje que al concursar en una oposición para una plaza de dibujo se vio envuelto en la guerra, pues al encontrarse en la oficina de su partido llegó un campesino que buscaba un médico para un amigo de Azaña. Al ver en sus papeles su profesión se lo envía a él, aunque no recuerda el nombre del pueblo, éste estaba por “el rumbo de Navalcarnero, antes de llegar a Almorox”. El amigo de Azaña se queja ante él de que se le han

requisado muchas cosas. Después de todas las quejas, añadía que iba a dejar que se pudriera la cosecha, pues si la gente daba con el granero se lo quitarían. Finalmente, sólo le receta unos calmantes y unas aspirinas.

Al llegar a Alcalá le preguntan a alguien del lugar si el pueblo es de izquierdas o de derechas, a lo que le contestan “pss... según”, lo que quería decir que se adherían al que les conviniera. Allí se encuentran a Menéndez, un capitán mexicano que les narra la siguiente historia:

Me hacen reír con sus imágenes de cartón piedra. Bien está que quemen los altares si creen que no sirven para nada. Lo bueno es cuando lo hacen por lo contrario...pero mejor os lo cuento: yo soy de Oaxaca, al sur de México. En las serranías que rodean mi pueblo viven muchos indios. Muy cristianos, se pasan rezando las horas muertas en iglesias pobres y desnudos. Ahí los pueden ver de rodilla, en cruz, mirando fijos las imágenes, quietos sin moverse. El pelo lacio, los ojos negros, negros; la camisa blanca pobre los pantalones, el sombrero de petate en el suelo.⁶⁴

La historia continúa con el pueblo de La Nopalera, por el distrito de Putla, en la jurisdicción de Tlaxiaco, junto al que había otros dos pueblos: Santiago y San Pedro, que al no haber tenido cosecha deciden fusilar al Cristo de La Nopalera, al que, además, “como dios les dio a entender”, lo remataron y acto seguido se regresaron en peregrinación a rezarles a sus respectivos santos. Al preguntarle por los curas, dice que qué podían hacer y tal vez no les parecía mal, además deja entender que si el de La Nopalera se opone también lo fusilan.

En esta ilustración (figura 12) Elvira Gascón opta por representar el fervor religioso de los indígenas. Así, en primer plano, y a la derecha, aparece un altar en el que se encuentra una enorme cruz, frente a ésta dos mujeres hincadas y con rebozo en la cabeza. Una de ellas con los brazos cruzados y la cabeza agachada, rezando; la otra sosteniendo una vela con adornos, observa a una mujer mayor con el rebozo atravesado, con el que carga algo sobre la espalda, y acaba de depositar una ofrenda de flores ante la cruz.

A estas mujeres les sigue un hombre, que mira hacia la ofrenda que se acaba de depositar en la cruz; vestido con una tilma, se despoja del sombrero en actitud de reverencia. En segundo plano se encuentra otro hombre, que junta las manos y observa con suma tranquilidad la escena. A éstos les sigue un grupo de hombres y mujeres, algunos con ofrendas; pero destaca que en la parte superior izquierda introduzca unas pencas de nopal, con lo que Elvira más que hacer referencia al pueblo de la narración de Max Aub, está utilizándolas para identificar a México, pero al México de los indígenas. Debe destacarse que la mujer de edad avanzada, del primer plano y los hombres del segundo, hayan sido realizados con muy pocos achurados, “pasto” como decía la artista, pues con ello ocasiona un fuerte espacio de luz que parece provenir de la cruz.

Es evidente que Elvira pasa por diferentes etapas de experimentación, que por otro lado no abandonará durante toda su vida. En su siguiente trabajo para *Las Españas* se ve un cambio en cuanto a los dibujos de su primera colaboración. En esta hoja aparece el artículo de Juan Vicens, “Bibliotecas y cultura popular durante la República”,⁶⁵ donde se describe el esfuerzo hecho por la República para fundar bibliotecas y mejorar el nivel cultural del país a través de la educación. Se destaca la labor realizada por las Misiones Pedagógicas, en las que el arte desempeñó un papel importante. Durante el conflicto armado esta labor no se suspende y se finaliza diciendo que “el pueblo español perseguido y torturado por el franquismo”, sigue en la búsqueda de la cultura.

En la misma hoja aparece la columna “Por la boca muere el pez”, en la que se introducen fragmentos de periódicos en que no se deja bien parado a Francisco Franco. Así, en uno de ellos se comenta “a nuestro caudillo no puede aplicársele ningún adjetivo, pues a pesar de ser tan rica la lengua de Cervantes, entre éstos no le cuadra ninguno, por pequeño”. Aunque se desconoce el resto del artículo puede decirse que intencionalmente se cortó en esa parte para hacer mofa de la estatura de Franco. Pero sin duda el que tiene más relación con la obra de Elvira, *Donjuanismo*, dice: “A Sevilla había que conquistarla como a una mujer; dominándola y ganándole el corazón por el desplante; era operación militar y erótica. El General (Queipo) recibe generalmente de paisano, con chaqueta de credillo, y en la mano durante los días agosteños del principio del movimiento, un abaniquillo de anuncio”.⁶⁶

En el dibujo de Elvira Gascón (figura 13) aparece una mujer sentada en un banco y dirigiendo su vista hacia la izquierda. Con la mano derecha sostiene un escudo de España, mientras se lleva la otra al pecho, a lo que se suma la impresión que se refleja en su rostro. Viste una túnica, y por los dobleces y la forma en que cae sobre sus piernas parece una escultura. En segundo plano se encuentra una colina de la que surge la figura de un toro, resplandeciente, que se dirige hacia la mujer. Llama la atención que a cada lado del toro aparezcan dos estrellas, pues parecen guiar al animal hasta la mujer. La luz resplandeciente que aparece en las dos figuras alude a la divinidad, pero también el resplandor simboliza la nueva vida que surge de la divinidad, en este caso de la unión de la mujer y el toro.⁶⁷

Es claro que el dibujo no guarda relación con la narración de Juan Vicens y, sólo en cierta medida, con *Donjuanismo*. Lo que sí resulta evidente es que Elvira está recurriendo a un elemento que va a ser una constante en su obra: el mundo griego. Así, detrás de la imagen se encuentra el mito del rapto de Europa; cabe recordar que Europa era hija de Agenar y Telefasa, que al ser vista por Zeus, provoca su amor y éste se transforma en un resplandeciente toro blanco para acercarse a ella. Ésta en un principio se asusta, pero termina por acariciarlo y posteriormente se sienta sobre él; ello es aprovechado por Zeus, que se levanta y se adentra en el mar, para dirigirse a Creta. Europa tendrá tres hijos de Zeus: Minos, Sarpedón y Rodamantis. Puede decirse que la artista recurre a la mitología griega, pero no la reproduce tal cual;

de hecho, puede observarse que la reinterpreta y aunque se basa en el mito de Europa y Zeus, aquí la mujer recuerda más la fuente de La Cibeles de Madrid y, al mismo tiempo, simboliza más que a Sevilla a la España que tomaron los franquistas durante la guerra civil española.

Si bien puede afirmarse que, en estos primeros años, Elvira experimenta diferentes tipos de dibujo, también debe advertirse que poco a poco pasa de la mera ilustración a la interpretación propia de la obra, ya sea narración o poema, lo que posteriormente hizo afirmar a algunos críticos que su trabajo era una obra independiente de la que ilustraba. Un ejemplo lo encontramos en el poema de Jorge Guillen, “Para el último cántico”, para el que Elvira Gascón realizó el desnudo de un adolescente (figura 14). De pie, con la rodilla derecha flexionada, al igual que la cabeza; de los pies, manos y axilas salen ramas que parecen retoñar; también se distinguen unas hojas que brotan en el ombligo. En cuanto a su rostro sólo se distingue la silueta de la nariz, boca y mentón; mientras que el espacio del cabello es ocupado por hojas y ramas. Además del desnudo, llama la atención que realice el dibujo mediante la simplificación de líneas y suprimiendo el claroscuro.

Respecto a la relación del dibujo con el poema, puede decirse que no ilustra ninguna de sus estrofas; de hecho, con la que más proximidad guarda es con el párrafo *Celinda*, que dice:

Sobre el ramaje un blanco
 Bien erguido. ¿Qué arbusto?
 Flor hacia mí. La arranco,
 Fatalmente la arranco: soy mi gusto
 Esta flor huele a...
 ¿A jazmín?
 No lo es.
 ¿A blancura?
 Quizá
 Yo recuerdo el ataque de esta casi acidez
 Como un sabor aguda
 Un sabor o un olor. Y un nombre fiel. Tal vez...
 ¡Sí, celinda! Perfecta: en su voz desnuda.⁶⁸

Lo cierto es que, a partir de su incorporación en *Las Españas*, su presencia en la prensa es más constante. A ello hay que agregar que para esos momentos Elvira había tenido a sus hijas, que si bien no la alejan de su actividad artística, es comprensible que no le permitieran dedicarse de tiempo completo a su obra. No obstante, puede afirmarse que la ilustración fue un camino que tuvo que tomar, sin perder de vista la pintura, una de sus metas. De esta manera, en entrevista con Ángeles González recomendaba:

Cualquier mujer, cualquier muchacha que quiera aprender a pintar, o quiera ganarse la vida pintando..., que no haga caso ni de los pros ni de los contras. Que se marque una meta y ya. Que haga como los navegantes de la antigüedad, que veían una estrella y la seguían. Es más poética la antigüedad, pues la estrella era la que señalaba el camino. Actualmente, una tiene que seguir su estrella, no perderla de vista. Yo rumbeo con mi estrella, ésa, la que me marqué desde siempre. Es difícil, mucho ganarse la vida pintando en un país como México. Hay pintores buenos, malos y medianos, de toda clase, y yo he conseguido ganarme la vida pintando.⁶⁹

Tal vez deba añadirse que su trabajo como ilustradora le hizo hacerse de un prestigio que posteriormente le abrió otras puertas como pintora de pequeño formato y muralista.

NOTAS

¹ *Carta de Roberto Fernández Balbuena a su familia*, 27 de abril de 1939, en AEG en ACOLMEX, Caja 88, Carpeta 37, ff. 8-12

² *Ídem.*

³ *Ídem.*

⁴ En la reunión celebrada en el Centro Cervantes, localizado en el número 179 de la rue Saint-Jacques, estuvieron presentes José Bergamín, José Manuel Gallegos, Manuel Márquez, Augusto Pi y Suñer, Joaquín Xirau, Castro Bonilla, Roberto Fernández Balbuena, Juan María Aguilar, Juan Larrea y la representación de Pablo Picasso.

⁵ Esta declaración permaneció inédita por razones de seguridad hasta 1940 que se publica en “Una buhardilla y un manifiesto”, *España Peregrina*, Núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, p.79. Entre los firmantes estaban José Bergamín, Juan Larrea, Roberto Fernández Balbuena, José Manuel Gallegos, Rafael Sánchez Ventura, Eugenio Imaz, José Puche, Antonio Porras, Eduardo Ugarte, Emilio Prados, B. F. Osorio Tafall, Victorio Macho, Manuel Márquez, Juan María Aguilar, Corpus Barga, Paulino Masip, Andrés Herrera, Leonardo Martín Echeverría, Luis A. Santullano, A. Agramunt. En París, marzo de 1939.

⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁷ *Expediente Elvira Gascón Pérez*, en el ACTARE, que se encuentra en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia.

⁸ “Carta de la Dirección General de Población a la Secretaría de Relaciones Exteriores”, 24 de octubre de 1939, en *Expediente Elvira Gascón Pérez* en el ACTARE.

⁹ Carmen de la Fuente, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ Marta Anaya, *op. cit.*, p. 4.

¹¹ Juan Pérez de Ayala, “Climent”, en: *Enrique Climent en la colección artística de ABC*, Barcelona, Museo Valencia de la Il·lustració i de la Modernitat-Àrea de Cultura de la Diputació de Valencia-Ambit, 2006, p. 3

¹² Monserrat Galí i Boadella, *Artistas catalans a Mexic: Segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Comissió americ i Catalunya, 1993, p.92. *Els refugiats, que pràcticament tots havien estat involucrats amb l'avantguarda europea, consideraven que l'escola mexicana era retòrica i fins i tot demagògica; els*

mexicans consideraven que permetre obertament l'entrada d'aquell art europeu era tornar enverna i acceptar una nova colonització. Traducción propia.

¹³ José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, D. F., El Colegio de México, 1944, p. 243. Éste fue publicado en 2006, por la editorial Visor en Madrid.

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, "Otras caras del arte mexicano", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, INBA-CONACULTA, 1991, p.40

¹⁵ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987. Inés Amor recuerda que se le opuso a Diego Rivera de la siguiente forma: "años después (en 1939) Diego aún peleaba porque no fuera más que de arte mexicano. Cuando en los años de 1939 y 1940 llegaron a México los exiliados españoles, él no quería que sus obras fueran exhibidas en la Galería, pero me le opuse rotundamente". p. 23

¹⁶ Juan Pérez de Ayala, "Climent", *op. cit.*, p. 3

¹⁷ A éstas pueden agregarse otras, que ya no fueron solamente fundadas por españoles ni de los primeros momentos, como Diana, Prisse, Proteo, Havre, Pecanis, Merced y Jordi Gironella.

¹⁸ Mario Lage, *op. cit.*, p. 2. En la misma entrevista dice Gerardo Lizárraga "en cuanto al ambiente artístico propiamente dicho, era un tanto estático, se encontraba en su apogeo el movimiento muralista y no había más pintura que la de dichos tres grandes. Rivera y Siqueiros pasaban la vida peleando, Orozco se dedicaba a pintar y no se metía en esas cosas, a él le importaba un cacahuete".

¹⁹ Ramón Gaya, "La pintura mexicana. Lo que sé de vosotros", *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles en México*, Núm. 18, lunes 12 de junio de 1939, p. 11. Dice que José Clemente Orozco "es posiblemente quien tiene mayor y más refinada sensibilidad. Es también el más claro y hasta el más sencillo, pero por madurez, algo así como si fuese un resumen de los otros".

²⁰ Olga Harmony, "Elvira Gascón", Este artículo se conserva en el AEG, en el ACOLMEX, caja 90, carpeta 38 foja 1.

²¹ Mario Lage, *op. cit.*, p. 4

²² Ídem.

²³ Clara E. Lida, "Los colegios españoles", en *Los colegios del exilio en México*, Residencia de estudiantes, Madrid, 2005, p. 31

²⁴ En ésta se publicaron principalmente poesías, narraciones y críticas literarias. Los primeros nueve números circularon sin ilustraciones y a partir del diez se intercalaron, ocasionalmente imágenes, sin título y sin crédito a su autor. Entre sus participantes se encuentran Miguel Artigas, Manuel Abril, José María Cossio, Manuel de Fallo, Alfonso G. Valdecasas, Emilio García Gómez, Antonio Gurrigues, Carlos Jiménez Díaz, Antonio de Luna, Juan Llodó, Alfredo Mendizabal, Eusebio Olivar, José María Pardo, José R. Manent, F. Romero Otazo, Eduardo Rodríguez, Manuel Altolaguirre y José Ortega y Gasset.

²⁵ Ésta tuvo una breve existencia, pues sólo se publicaron cuatro números de octubre de 1935 a enero de 1936, y como su nombre lo indica estuvo dedicada exclusivamente a la poesía. En *Caballo Verde* sí se dio crédito a su autor. José Caballero que realizó los dibujos, incluso se mencionó a Ramón Pontones que elaboró la contraportada del número dos. Entre sus colaboradores puede mencionarse a Vicente Alexaindre, Robert Desnos, Ricardo E. Molinari, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Raúl González Tuñón, Arturo Serrano Plaja, Leopoldo Panero, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Emilio Prados, José Moreno Villa y Manuel Altolaguirre.

²⁶ *Hora de España* tuvo dos etapas la primera se publicó en Valencia de enero a diciembre de 1937, la segunda en Barcelona de enero a octubre de 1938. En ésta se hicieron presentes, desde el primer número, las ilustraciones elaboradas en su totalidad por Ramón Gaya. Los intelectuales y artistas que integraron el "Consejo de colaboración" fueron León Felipe, José Moreno Villa, Ángel Ferrant, Antonio Machado, José Bergamín, T. Navarro Tomás, Rafael Alberti, José F. Montesinos, Pedro Bosch Gimpera, José Gaos, Luis Cernuda, Juan de la Encina, Emilio Prados, Miguel Hernández, César Vallejo y Pablo Neruda.

²⁷ *El Mono Azul* apareció con el subtítulo *Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la cultura* y circuló de agosto de 1936 a febrero de 1939. Cabe señalar que el conflicto armado hizo que del número 18 al 44 apareciera en las páginas del periódico madrileño *La Voz*. En

cuanto al contenido puede decirse que, a pesar de contar entre sus autores con la presencia de intelectuales que habían colaborado en revistas culturales anteriores a la Guerra Civil, *El Mono Azul* se dedica a un público más amplio. Sus páginas contienen testimonios de los intelectuales que recorrían los frentes de combate, así como, versos y romances escritos por los milicianos, lo que le dio un carácter popular. Los responsables de la publicación, María Teresa León, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Rafael Alberti, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu. A los anteriores debe aumentarse las colaboraciones de Ramón Gaya, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y Pedro Garfías.

²⁸ El consejo editorial lo integraron por Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Enrique Díez-Canedo, Pablo Neruda, Pedro Enriquez Ureña, Rómulo Gallegos y Juan Marinello. El Comité de Redacción lo formaron Miguel Prieto, Lorenzo Varela, José Herrera Petere, Antonio Sánchez Burbudo, Adolfo Sánchez Vázquez y Juan Rejano. Entre sus colaboradores Juan Ramón Jiménez, José Bergamín, Rafel Alberti, Pedro Salinas, León Felipe, Ramón Gómez de la Serna, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Pedro Carrasco, Eugenio Imaz, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Vicente Salas Viú, Antonio Robles, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent y Roberto F. Balbuena.

²⁹ El acuerdo presidencial para su creación se da el 1º de julio de 1938, pero la noticia se publica, hasta el 20 de agosto. Véase Clara E. Lida, *La Casa de España en México*, México, D. F., El Colegio de México, 1988, (Jornadas 113), pp. 43-46.

³⁰ Juan Pérez de Ayala, *op. cit.*, p.11. Pérez de Ayala considera, además que la idea fue fraguada por Alfonso Reyes y Genaro Estrada.

³¹ Como interino de Eduardo Villaseñor se nombró a Daniel Cosío Villegas. En cuanto a los primeros invitados figuraban Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Claudio Sánchez Albornoz, Dámaso Alonso, José Fernández Montesinos, José Gaos, Joaquín Xirau, Pío del Río Ortega, Gustavo Lafora, Teófilo Hernando, Enrique Díaz Canedo, Juan de la Encina, Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay. A ellos se agregarían Luis Recaséns Siches, José Moreno Villa y León Felipe Camino, que ya se encontraban en México.

³² La llegada de José Moreno Villa fue gestionada por Genaro Estrada, quien además lo vinculó con todas aquellas personas que lo pudieran ayudar.

³³ Juan Pérez de Ayala, *op. cit.*, p. 11.

³⁴ Clara E. Lida, *op. cit.* Para este punto resulta importante el apartado "El fin de la guerra civil y las urgencias del éxodo". pp. 99-122.

³⁵ Juan Larrea, "A manera de Epílogo", *España Peregrina*, núm. 10, México D. F., 2º semestre de 1941. Aunque apareció con esta fecha permaneció inédito hasta 1977 en que se publicó una edición facsimilar de la revista.

³⁶ El mismo Larrea manifiesta que el título fue sugerido por José Bergamín, sobre *España viva* que él había propuesto. La razón de la elección se debió a que el de él recordaba el grito Viva España, utilizado por los franquistas.

³⁷ Juan Larrea, *op. cit.*, p. 35

³⁸ "España Peregrina", *España Peregrina*, núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, p.3. Aunque el manifiesto no aparece firmado, en el número diez de la revista el mismo Juan Larrea se atribuye la autoría.

³⁹ *Ídem.*

⁴⁰ La presidencia la conformaban José Bergamín, José Carner y Juan Larrea; como vocales Juan M. Aguilar, Roberto F. Balbuena, Corpus Barga, Pedro Carrasco Garrorera, José Gallegos Rocafull, Rodolfo Halffter, Emilio Herrera, Manuel Márquez, Agustín Millares, Tomás Navarro Tomás, Isabel O. de Palencia, Pablo Picasso, Augusto Pi y Suñer, Enrique Rioja, Luis A. Santullano, Ricardo Vinós, Joaquín Xirau; y como secretario Eugenio Imaz. El directorio no se modificó durante la existencia de la revista, aunque se suprimió del número seis al nueve, en el diez, que como ya se indicó no se publicó, se volvió a incluir sin ninguna modificación.

⁴¹ "Estatutos de la Junta de Cultura Española", *España Peregrina*, México, D. F., febrero de 1940. Estos estatutos aparecieron en todos los números de la revista.

⁴² En el número diez aparece un dibujo de Miguel Prieto, acompañando el poema de León Felipe, “La carroza la lleva la blasfemia”, pero al no haberse publicado más que en su versión facsimilar, puede decirse que el de Picasso fue el único que apareció mientras la revista estuvo en circulación.

⁴³ En el número uno apareció “Picasso en Nueva York”, de Juan Larrea; en el dos “Sobre la crisis ideológica del arte”, de José Renau; en el tres “Una exposición de artistas españoles”, de Manuel Rodríguez Lozano; en el cinco “Exposición de Antonio Rodríguez Luna y Cristóbal Ruiz”, anónimo; en el seis “En la muerte de Bagaría”, de Paulino Masip; en el ocho y nueve “Un comentario sobre La nube y el reloj”, por José Renau; y en el diez, que no se publicó, “Fabula y signo de la pintura”, de Juan Larrea.

⁴⁴ Anónimo, “Casa de la Cultura Española”, *España Peregrina*, núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, p.43.

⁴⁵ Los otros artistas que participaron en la muestra fueron Arteta, Antonio Rodríguez Luna, Ceferino Palencia, Enrique Climent, Gabriel García Maroto, García Lesmes, José Renau, José García Narezo, Miró, Miguel Prieto, Moreno Villa, Manuelita Ballester, Picasso, Ramón Gaya, Roberto F. Balbuena y Soledad Martínez.

⁴⁶ Anónimo, “Pintura en el destierro”, *Romance*, núm. 5, México, D. F., 1 de abril de 1940, pp. 12 y 13. El artículo apareció ilustrado con *Terrazas*, de Roberto Fernández Balbuena; *El coyote*, de José Moreno Villa; *Matrimonio campesino*, español, de José García Narezo; *Lavandera en la terraza* y *Recuerdo de Valencia*, de Manuela Ballester; Un dibujo y *Retrato de Juan Gil-Albert*, de Enrique Climent; *Retrato de Juan Soriano*, de Ramón Gaya; *Plorante*, de Pablo Picasso; aguafuerte *Adolescentes* y *Descanso*, de Miguel Prieto; grabado *Campo de Concentración Argelés Sur-Mer* y *Zaguán*, de Antonio Rodríguez Luna.

⁴⁷ Luis Cardoza y Aragón, “Exposición de artistas españoles. En la Casa de la Cultura Española”, *Romance*, núm. 5, México, D. F., 1 de abril de 1940, p. 7

⁴⁸ Señala que de estas dos eran Plorantes, 14 ilustraciones de la *Metamorfosis de Ovidio* y las restantes de *Sueño y mentira de Franco*.

⁴⁹ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 7

⁵⁰ Estos eran Pablo Almela, Manuela Ballester, Camps Rivera, Elvira Gascón Pérez, Soledad Martínez y José Narezo. Tal vez por error se volvió a incluir entre ellos a Roberto Fernández Balbuena.

⁵¹ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 7

⁵² El homenaje se llevó a cabo el 24 de febrero de 1940 y en él intervinieron José Bergamín, Xavier Villarrutia, Carlos Pellicer, Alfonso Reyes, Joaquín Xirau, José Puche, de lo que se hizo una memoria *España Peregrina*, núm. 2, México, D. F., marzo de 1940, pp. 64-69. Aunque no se refirió a este acto la revista *Romance*, núm. 3, México, D. F., 1 de marzo de 1940, p. 17, también recordó al poeta.

⁵³ Manuel Rodríguez Lozano, “La Casa de la Cultura Española y una exposición de artistas españoles”, *España Peregrina*, núm. 3, México, D. F., abril de 1940, p. 135.

⁵⁴ Una preocupación de la Junta de Cultura Española fue la de establecer una biblioteca, que estuviera a disposición de los españoles que se encontraban en México. Para ello se había solicitado desde el primer número de *España Peregrina*, donaciones para enriquecer el acervo con el que ya se contaba. Entre ellos se destacaba “un ejemplar de la extraordinaria edición de Skira (Lausanne, 1931) de *Les Metamorphoses d'Ovide*, valiosísima obra de sumo lujo y rareza, ilustrada con treinta aguafuertes de Picasso y dedicada por éste a la Junta”. El libro debió ser una donación del propio pintor y de aquí debieron tomarse las ilustraciones para la exposición.

⁵⁵ Manuel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 135. Al mencionar a Vamps Ribera, debió referirse a Camps Ribera.

⁵⁶ El mismo Juan Larrea dice en el Epílogo, ya citado, que para finales de 1940, cuando *España Peregrina* pasa por muchas dificultades, que la llevaron a desaparecer; aunque la situación de la Junta no es mejor y enfatiza “los miembros destacados de la Junta: Márquez, Millares, Xirau, Balbuena, Imáz, Vinós, Carrasco Garrorera...ya todos acomodados —es un decir- en sus ocupaciones respectivas”.

⁵⁷ Margarita García Flores, “La perdurable vitalidad de Elvira Gascón”, *La Onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 5 de mayo de 1977, p. 5. Cuando se le cuestiona por lo años en que ocurrió

esto, ella señala que por el 40 o 45, pero sin duda lo que tiene en mente es su primer exposición en que participó en México.

⁵⁸ Senen Mejic, “Con Elvira Gascón”, *Señal*, México, D. F., 15 de octubre de 1964, p. 16. De igual manera a Ángeles González, “Pinte a Cristo muerto. La pintora cumplió un viejo anhelo, al disponer de un cadáver”, *Activa*, México, D. F., noviembre de 1978, p. 15. le dijo, cuando ya la fecha de su llegada a México estaba muy lejana: “No he tenido problemas. Nunca he tenido que enfrentarme a situaciones difíciles dentro de mi profesión. Galerías, editoriales, amistades... siempre he tenido los caminos abiertos. Nací con una estrella muy grande. En México caí paradita. Perfectamente parada desde que llegué en 1939” Además de los colegios en que impartió clase Elvira, puede mencionar el Instituto Hispano Mexicano y el Colegio Madrid, así como otros que surgieron en el interior de la República Mexicana.

⁵⁹ Dolores Pla Brugat, *Los niños de Morelia*, México, D. F., INAH, 1980, pp. 60-96.

⁶⁰ Enrique Menedero López, “Los colegios del exilio y la enseñanza en México”, en: Nicolás Sánchez Albornoz [compilador], *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, España, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991, p. 240.

⁶¹ *Ibidem*. Aunque Menedero señala que campesinos, obreros, artesanos y mujeres que se dedicaban al hogar superaban en número a los que podían catalogarse como intelectuales no puede compartirse su idea romántica de que a través de la educación: “se sentían comprometidos a brindar a sus hijos nuevas armas por medio de una educación esmerada y concienzuda. Se preparaba a los niños y jóvenes para volver a España con posibilidades que sus padres nunca tuvieron”. p. 210

⁶² Anónimo, “Huellas. El Instituto Luis Vives”, *Las Españas*, Año II, núm. 3, México, D. F., enero de 1947, p.11.

⁶³ Max Aub, “Gato por liebre”, *Las Españas*, Año II, núm. 6, México, D. F., 24 de septiembre de 1947, p. 6.

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ Juan Vicens, “Bibliotecas y cultura popular durante la República”, *Las Españas*, Año II, núm. 7, México, D. F., 29 de noviembre de 1947, p. 28

⁶⁶ Pemán, “Donjuanismo”, *Boinas Rojas*, Málaga, 18 de julio de 1937. “Por la boca muere el pez”, *Las Españas*, Año II, núm. 7, México, D. F., 29 de noviembre de 1947, p. 28.

⁶⁷ J.C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, México, D. F., Gustavo Gili, 2000, 203p. *Cfr.* Jean Chevalier [director], *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, 1107p.

⁶⁸ Jorge Guillen, “Para el último cántico”, *Las Españas*, Año VI, núm. 19 y 20, México, D. F., 29 de mayo de 1951, p. 7.

⁶⁹ Ángeles González, “Pinte a Cristo muerto. La pintora cumplió un viejo anhelo, al disponer de un cadáver”, *Activa*, núm. 55, México, D. F., noviembre de 1978, p. 27.

CAPÍTULO IV

EL MUNDO HELÉNICO EN LA PRENSA MEXICANA A TRAVÉS DE ELVIRA GASCÓN

La frase “desde que estudié me cocí en dos calores que son Picasso y los maestros de Picasso, que es Grecia. Es decir, Picasso y Picasso;” además de referir la influencia recibida por Elvira Gascón, expresa la importancia del retorno al orden en el arte de los años veinte del siglo xx. Dicho retorno no interrumpe el desarrollo de las Vanguardias; por el contrario, las enriqueció.

Como ya se ha señalado, Giorgio de Chirico se refirió a este problema en su artículo “El retorno al oficio”, publicado en *Valori Plastici* en 1919. En él establece como punto de partida que el arte de comienzos de siglo xx vive una anarquía de la que los pintores tratan de escapar:

Ya es un hecho evidente: los pintores investigadores que desde hace medio siglo se afanan, se las arreglan para inventar escuelas y sistemas, sudan por el esfuerzo continuo de parecer originales, de lucir una personalidad, se refugian conejilmente tras la égida de trucos multifórmes, lanzan al frente cual última defensa de su ignorancia e impotencia el hecho de una pretendida espiritualidad (hecho incontrolable, pero sólo para la gran mayoría, comprendidos los escritores de arte, mientras que los pocos inteligentes que ustedes y yo conocemos saben ver en qué consiste esta espiritualidad y la consideran por lo que vale); estos pintores investigadores, pues, vuelven hoy prudentemente y con las manos extendidas, como quien avanza en la obscuridad, hacia un arte menos atestado de trucos, hacia formas más concretas y claras, a superficies que puedan testimoniar sin demasiados equívocos lo que uno sabe y lo que puede hacer”.¹

Para reconstruir el camino de la pintura De Chirico considera que se tiene que “volver al oficio”, para lo que es necesario apoyarse en los maestros y las escuelas que, si bien existen, están “contaminados y contaminadas por las francachelas colorísticas”. El pintor considera que para salir de este bache hay que volver al principio originario, que es el dibujo:

Hay que principiar copiando figuras reproducidas por la imprenta, insistiendo particularmente en los detalles de la figura humana: manos, pies, ojos, narices, orejas; después se pasa gradualmente a las copias de las estatuas, primero de bustos y más tarde de estatuas enteras, comenzando por las drapeadas, y pasando después a los completamente desnudos; son necesarios no menos de cuatro a cinco años de semejante noviciado, antes de poder afrontar la copia directamente del natural.²

En esta propuesta, De Chirico manifiesta la influencia de la filosofía del momento, pues está pensando en la historia, en este caso del arte, que regresa constantemente al inicio, pero éste no es el mismo, pues va enriqueciéndose en cada etapa, lo que establece las diferencias entre una época y otra. El eterno retorno de Heráclito, que retomó a su vez Frederick Nietzsche.³

Resulta difícil establecer qué alcance tuvo el retorno al orden dentro de la educación en la Academia, pero es evidente que vuelven los ojos al pasado, al igual que lo hacen las Vanguardias, aunque no con la intención de copiarlo sino para reinterpretarlo. Al mismo tiempo, se abrieron las puertas del arte a períodos o culturas que antes no habían tenido cabida. Elvira Gascón no fue ajena a este retorno y manifestó su atracción a la Grecia clásica al decir: “Grecia periódicamente se roba la atención del mundo. Si usted ve la historia del arte se dará cuenta que cada determinado tiempo brotan renacimientos... oleadas de atracción. Este momento en que vivimos es otra de esas ráfagas. A mí me atrajo siempre y en la actualidad sigue ocupando mi pensamiento”. Con ello se desmarca de la idea de copiar de los griegos, y destaca la importancia de la técnica al decir: “guardando distancias, trato de ver como ellos [los griegos] vieron. La solución que ellos dieron a los problemas plásticos es insuperable”.⁴ No puede precisarse si Elvira leyó a De Chirico, pero puede establecerse que era una idea de la época y no exclusiva de éste. Sin embargo, la atracción que la pintora tuvo por el dibujo tiene una relación directa con lo que establecía Giorgio de Chirico, al decir:

Nuestros maestros, antes que cualquier otra cosa, nos enseñaron el dibujo; el dibujo, el arte divino, base de toda construcción plástica, esqueleto de toda buena obra, ley eterna que todo artífice debe seguir. El dibujo, ignorado, descuidado, deformado por todos los pintores modernos (digo todos, incluidos los decoradores de las aulas parlamentarias y los varios profesores del reino), el dibujo, digo, volverá a ser no de moda, como hoy acostumbran decir los que hablan de acontecimientos artísticos, sino que volverá por necesidad fatal, como una condición *sine qua non* (sic) de buena creación.⁵

Como ya se mencionó en el segundo capítulo, Elvira Gascón se distinguió en sus estudios en la Academia de San Fernando, y llegó a obtener un Premio en Metálico en el claustro de la Clase de Anatomía; es decir, manejaba bien el dibujo. Pero, sin duda, su conocimiento sobre el dibujo se fortalece al relacionarse con el pintor y arquitecto Roberto Fernández Balbuena, y de hecho podría decirse que a través de éste conoce el pensamiento de Giorgio de Chirico, pues Roberto Fernández entró en contacto con este artista durante sus diferentes estancias en Italia.⁶

Su interés por el mundo helénico fue resaltado por la prensa en 1951, en que ilustra el traslado que hizo Alfonso Reyes de la *Iliada* de Homero, aunque con anterioridad, como ya se refirió, había dejado ver su inquietud por dicha cultura. Así, en 1942 el Fondo de Cultura Económica publica el primer tomo de la obra de Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, para cuya portada Elvira Gascón

realizó una imagen (figura 15). El torso de una mujer en tinta negra y café, con el rostro de perfil y ligeramente levantado. Su pelo ondulado está atado con una cinta por encima de la oreja; una parte del cabello le cae en la espalda y otro sobre el pecho, y aunque sólo se contempla un fragmento de los brazos, su posición deja ver que éstos se encuentran levantados. La mujer viste una túnica que resalta la forma de los senos.

Tres años después la misma editorial sacó a la luz el segundo tomo de *Paideia*, para dicha portada (figura 16) Elvira Gascón realizó un dibujo que representa un guerrero de perfil, con sus manos tensando un arco, mientras en la espalda lleva un saco con flechas. Sus piernas flexionadas indican un lento caminar; por las partes descubiertas de su cuerpo sabemos que se trata de un hombre fuerte, pero llama la atención que porte la piel de un felino. La cabeza del guerrero sale de las fauces del animal, como si se tratara de un casco. De la cintura se desprende otro fragmento de piel, que deja ver la garra del felino y cubre su entrepierna. La presencia de la piel remite a la figura de Heracles que, según la mitología griega, obtiene en su primer trabajo al dar muerte al león de Nemea.⁷ Al mismo tiempo recuerda a los guerreros prehispánicos que se ataviaban con elementos de diferentes animales, como felinos y aves.

El tercer tomo de la obra de Jaeger ya no fue ilustrado por Elvira Gascón. No obstante, en un número que conservó en su biblioteca personal pegó una imagen en la que anotó: “creo que esta es la viñeta del tomo II que desapareció”.⁸ En ésta se ve la cabeza y el cuello de dos caballos (figura 17), cuyas riendas sujetan una mujer, que lleva una vasija sobre la cabeza; viste una blusa cuadrangular, con un punto en el centro. Aunque la presencia de los caballos puede hacer pensar que tiran un carro, éste no aparece, por lo que es más probable que se trate de una suerte que tiene que ver con el equilibrio simbolizado por la vasija que la mujer lleva sobre la cabeza.

Como el trabajo de Elvira no era conocido la crítica no hizo referencia a él. De hecho, la primera mención conocida a una obra ilustrada por la artista aparece en 1948, en la sección en inglés del *Novedades*, donde se menciona que Elvira Gascón ilustró el *Retrato de Dorian Gray*, para la Editorial Leyenda.⁹ Los trabajos que realiza para *Dorian Gray* se caracterizan por la simplificación de líneas, pero no hacen referencia a la Grecia clásica. De hecho, a pesar de las alusiones al arte griego en sus trabajos, Elvira fue catalogada como helenista a partir de su participación en la traducción que Alfonso Reyes hizo de *La Iliada*.

Conviene agregar que Elvira tuvo la fortuna de encontrarse en México con que algunos intelectuales se habían sentido atraídos por la cultura griega, atracción que partía de la conformación del Ateneo de la Juventud. Pedro Henríquez Ureña llegó a recordar:

Entre muchos otros, nuestro grupo comprendía a Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Acevedo el arquitecto, Rivera el pintor. Sentíamos la opresión

intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país. Veíamos que la filosofía oficial era demasiado sistemática, demasiado definitiva, para no equivocarse. Entonces nos lanzamos a leer a todos los filósofos a quienes el positivismo condenaba como inútiles, desde Platón, que fue nuestro mayor maestro, hasta Kant y Schopenhauer. Tomamos en serio (¡oh blasfemia!) a Nietzsche.¹⁰

Es importante mencionar que los ateneístas tenían intereses diversos, pero coincidían en rechazar el positivismo y, en cierta medida, en crear las bases de una cultura nacional. Con ello su acercamiento a Europa no tiene como finalidad inspirarse en ella y trasladar su cultura a México, sino que ahora buscan conocerla de manera directa para comprenderla mejor. En este sentido, resultó importante su acercamiento a Grecia, no sólo en cuanto a la filosofía, sino también a la cultura en general, lo que se refleja en las diversas conferencias en dicho Ateneo.¹¹ Puede pensarse que la distancia que existe entre el funcionamiento del Ateneo y la época de Elvira Gascón hubiera supuesto que se desvaneciera el interés por Grecia. No obstante, la aceptación de la obra de la artista en este terreno, o realizó con esta temática, demuestra que el gusto por la cultura griega seguía vigente. En este sentido, el trabajo de Elvira es una aportación más.

Para *La Iliada* Elvira realizó 10 ilustraciones fuera de texto y la misma cantidad de viñetas. En el colofón se dice: “Esta edición de la *Iliada*, primera parte del traslado en verso castellano por Alfonso Reyes, con ilustraciones de Elvira Gascón, se terminó de imprimir en la ciudad de México el día 15 de septiembre de 1951. Fue realizada en los Talleres de Gráfica Panamericana, S. de R. L., Pánuco 63. Se emplearon en ella tipos Bodoni de 10, 12 y 14 puntos y se tiraron 3000 ejemplares en papel Biblos con láminas en Corsican Wove y 200, numerados, en papel Ameca Bond con láminas en Fabriano Ingres”.¹²

Las ilustraciones fuera de texto las realizó en tinta negra y ocre, y las viñetas sólo en negra. De las primeras, una aparecía frente a la carátula y las otras nueve intercaladas en cada una de las rapsodias e identificadas con un verso en particular.¹³ Las viñetas se distribuían una al terminar cada rapsodia, del la primera a la octava, otra en la portada, y la última al final de las notas. La mayoría de éstas representaban guerreros.

La primera ilustración (figura 18) remite a la rapsodia quinta y al verso 329, que dice: “de las troyanas filas los pasa a las aqueas”. En la imagen se aprecia un hombre desnudo con el cabello agitado y tratando de controlar con las riendas, que sujeta con la mano izquierda, a dos briosos caballos. En la parte superior derecha se ve a dos guerreros, uno de ellos yace en el suelo; mientras el otro, con una rodilla en el piso, sujeta un escudo con la mano izquierda y con la otra una espada. La escena resulta comprensible con la información que proporciona el párrafo que antecede al verso:

En tanto que Afrodita a Eneas arrebató,
 Esténelo no olvida la orden del Tidida
 aparta de la brega su tiro, y por la brida
 al barandal del cerro sus dos corceles ata;
 apaña las crinadas corredores de Eneas,
 de las troyanas filas los pasa a las aqueas,
 y los cede a Déipilo en quien confía —sabe
 que es el más precavido de toda la camada—
 para que los resguarde en las cóncavas naves.
 Recaba luego el cerro y los lustrosos guías,
 y encamina los brutos de pezuñas pesadas
 al lado de Diomedes, quien ahora seguía
 con el sediento bronco de Ciprés espantado;
 pues la conoce endeble, no como las deidades¹⁴

Por tanto, los animales que aquí aparecen son las yeguas que Zeus regaló al rey Tros¹⁵ a cambio de su hijo Ganimedes, y que dieron origen a los caballos de Eneas. Éstas son robadas por Esténelo y Diomedes y pasadas al bando de los aqueos. Es evidente que en este momento, Elvira Gascón ya tiene un conocimiento profundo de la cultura griega, la que le valió para tener libertad en la realización de sus imágenes. No obstante, para su selección tuvo que consultar a Alfonso Reyes.¹⁶

La crítica vio con buenos ojos las ilustraciones lo que significó para ella un éxito como artista y consiguió ganarse la connotación de helenista. Sin embargo, años más tarde reconocería que las obras estaban por debajo de la calidad que ella deseaba, de lo que no se consideraba responsable:

Otro libro que recuerdo es la *Iliada* en una traducción de Alfonso Reyes, por cierto, ese libro fue una desdicha porque los dibujos quedaron empastelados; tenían que haber impreso primero el rojo y después el negro pero lo hicieron al revés y lo que salió fue una mancha abstracta. Esa edición de tres mil ejemplares en papel finísimo se perdió, fue un gran disgusto porque nadie supo que quería expresar con aquellas manchas.¹⁷

En la imagen en que es más notorio el error de impresión es en la rapsodia tercera, verso 450, donde reza: “Y hacia el lecho la atrajo, y ella siguió al esposo”. En ella (figura 19) vemos a una pareja de amantes; la mujer, de formas voluptuosas, lleva el torso desnudo y una túnica cubre la parte inferior del cuerpo. Tiene el cabello largo, ondulado y abraza al hombre por el pecho. Éste aparece completamente desnudo, el cabello largo, y se ve parte del brazo, pero no se alcanza a percibir si acaricia el rostro o el cabello de la mujer. De hecho en esta parte es más notorio el error de impresión, pues una enorme mancha, producida por la tinta negra y ocre, oculta el rostro de los personajes, al igual que sucede con los pliegues de la túnica.

La pareja se halla de pie en el pórtico de una puerta y pueden identificarse con Paris y Helena, pues hace referencia al párrafo en que se dice:

Y Paris, a su turno:
 —¡Mujer! ¿Porqué terqueas
 en amargar mi pecho y disputar conmigo?
 Si hoy venció Menelao por gracia de Atenea,
 ya llegará mi hora, que también tengo abrigo
 entre los inmortales. Más deja el ceño, en:
 tendámonos los dos como buenos amigos.
 Con más ardor que nunca mi alma te desea.
 Ni cuando, arrebatada a tu amena mansión,
 dejé a Lacedemonia y navegué contigo
 a bordo de mis naves surcadoras del mar,
 y en la isla de Cránae se cumplió nuestra unión,
 ni entonces me ha encendido tal deseo de amar
 ni de sentirte más me hallé más anheloso.
 Y hacia el lecho la atrajo, y ella siguió al esposo.¹⁸

Debe llamarse la atención sobre esta imagen, porque a partir de ella la pareja que se funde en un abrazo será una constante en las obras de Elvira Gascón.

Las viñetas no presentaron los mismos problemas de impresión, porque, realizados con tinta negra, los contrastes aparecen dados por el papel. A manera de ejemplo puede verse el guerrero del final de la rapsodia sexta en el suelo (figura 20), descansando con la rodilla izquierda levantada, desnudo, con su escudo y lanza. Las líneas blancas, que deja al descubierto la tinta negra, le dan forma al cuerpo, y resaltan los perfiles del rostro y las manos. En estas imágenes Elvira Gascón tuvo libertad total, pues no se relacionan con ningún verso en concreto.

A pesar de los errores de impresión la crítica la favoreció, e incluso llamó la atención de Werner Jaeger, el autor de la *Paideia*, el cual —recordaba Elvira— pensó que las ilustraciones habían sido realizadas por un hombre. La artista se enteró por medio de Alfonso Reyes, a quien le había escrito Jaeger, y conservó en su archivo personal un fragmento de lo escrito: “el valor artístico del libro resulta considerablemente realzado por las ilustraciones, que me gustan sobremanera y que me recuerdan la mano del artista que dibujó las viñetas para los forros de mi *Paideia*”.¹⁹ Al enterarse Elvira Gascón le escribe y aunque llega a decir que conservaba dos cartas en que Jaeger alababa su estilo, éstas no las conservó.²⁰

En 1968 se edita el volumen XIX de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, y Elvira colabora, nuevamente, con sus ilustraciones. Además de *La Iliada*, se incluyen *Los poemas homéricos* y *La afición a Grecia*. Respecto a la colaboración de Elvira, la reseña del forro reza:

Contó Reyes al editar por primera vez en vida su traslado de *La Iliada* con la colaboración de otra gran helenista en el campo de la plástica, Elvira Gascón. Con trazos firmes, finos y poéticos, la mano de Elvira Gascón ornó la primera edición con láminas, viñetas y colofones, creando un todo armónico y original con la obra literaria. Hoy de nuevo se ha contado con su inspiración y voluntad artística y ha extendido su labor al volumen completo, que supera sin duda la obra inicial, no sólo en número, sino en calidad y en su penetración del mundo helénico, que en buena medida era el mundo de Alfonso Reyes.²¹

En este nuevo trabajo Elvira respetó el número de imágenes de la primera versión y sólo agregó 12 viñetas en el resto de la obra: ocho en *Los poemas homéricos* y cuatro en *La afición de Grecia*; además de una ilustración que antecede a las obras. En esta imagen (figura 21), al inicio de *Los poemas homéricos*, se ve un rostro bifacial, el lado izquierdo representa a Homero, con barba, bigote, cabello largo y privado de la vista; el derecho a Alfonso Reyes con barba, bigote y calvicie avanzada. A la tinta negra del rostro se sobrepuso una línea ocre que resaltaba la división. No obstante, resulta interesante que Elvira Gascón unifique en un mismo rostro a Homero y a Alfonso Reyes, con lo que hace un homenaje a la admiración que sentía Reyes por el mundo helénico y que la artista compartía.

Con la publicación de este volumen Elvira tuvo la oportunidad de corregir los errores de impresión de la primera edición. Esto, incluso, lo resaltó Ernesto Mejía Sánchez, al termino de su estudio preliminar diciendo: “Insatisfecha con su trabajo de antes, como todo artista verdadero, ha ejecutado una serie de variantes temáticas, de fondo y de color, que en este terreno juzgamos insuperables. Estamos seguros que Reyes escribiría otra vez para ella la dedicatoria que puso en el primer ejemplar de *La Iliada*, en 1951: A Elvira Gascón, compañera de armas en estas bregas, con la garantía y la admiración de Alfonso Reyes”.²² Con ello, Alfonso Reyes reconoció que su trabajo se enriqueció con la colaboración de la artista. Esto se puede comprobar en la tarjeta de felicitaciones que Manuela y Alfonso Reyes enviaron con motivo de un nuevo año: “A Roberto F. Balbuena y a Elvira Gascón, mil gracias, y mil felicitaciones en 1952; ¡y siempre!”²³

Como ya se dijo, para esta edición Elvira respetó el número de ilustraciones de la primera versión. Lo mismo sucedió con los versos que cada una de ellas ilustraba. Sin embargo, éstas sufrieron cambios en el tamaño, contenido e impresión. En la que se encuentra frente a la carátula (figura 22) aparece, nuevamente, el hombre desnudo sujetando con la mano izquierda a las yeguas que regaló Zeus al rey Ires. Aunque a primera vista parece tratarse del mismo dibujo, éste contiene diferencias con la primera versión, perceptibles en las patas y colas de las yeguas; así como en las manos y pies del hombre.

Además, los guerreros que aparecían en la parte superior derecha se suprimieron y, en cuanto a la impresión, se aprecia que el dibujo está realizado con tinta negra, aprovechando los espacios blancos para dar forma a los personajes. Sobre la

tinta negra se añadió la ocre, pero dejando dos grandes espacios: en uno se aprecia el torso y cabeza del hombre, y en el otro, las cabezas de las dos yeguas. De igual manera la tinta ocre ahora aparece como un rectángulo, que enmarca la escena, a diferencia de la primera versión, en que la mancha ocre se había superpuesto a las figuras en negro, sin espacio en blanco.

Esta variante en la superposición de tintas le hizo ganar en calidad, ejemplo de ello es la imagen de Paris y Helena (figura 23), que ilustra el verso 450 de la rapsodia tercera, realizada en tinta negra, sin superponer el ocre. Los espacios en blanco que deja la tinta negra definen los contornos de los cuerpos, rostros y cabello, y lo mismo sucede con los pliegues de la túnica, que cubre la parte baja del cuerpo de la mujer. En la escena, ahora queda claro que Paris acaricia con la mano derecha el cabello de Helena. Los personajes se encuentran en el pórtico de la puerta y en este último es donde se ha superpuesto el color ocre. Esta forma de disponer la tinta hizo que el dibujo no se perdiera en una masa de tinta, como en la primera versión, dejando ver lo que Elvira Gascón quiso mostrar.

En esta segunda edición las ilustraciones de Elvira hacen alarde del manejo de una línea austera pero firme. A partir de la versión de 1951, su trabajo como ilustradora gana peso, y resulta interesante que a partir de entonces para la crítica Elvira Gascón ya no es una promesa, como se dijo en la exposición que los exiliados españoles habían celebrado en la Casa de la Cultura Española en 1940.²⁴ Entre esta exposición y las ilustraciones que realiza para *La Ilíada* participa en otra muestra colectiva, en la Galería Proteo y además ilustra once libros y realiza trabajos para la prensa. Todo ello la presenta, en 1951, como una artista completa y con un estilo propio, a dichas cualidades se refirió el también exiliado Ceferino Palencia, en un extenso texto publicado en *Novedades*:

Elvira Gascón es absolutamente ella en sus interpretaciones, tanto pictóricas como diseñadas, interpretaciones que si de una parte quedan suavemente matizadas por un lirismo eminentemente femenino, de otros se singularizan por una violencia, por una energía típica representación de un carácter libérrimo y eminentemente subjetivo. Hemos aludido a las aptitudes que Elvira Gascón posee como ilustradora de lo escrito, quizás en esa comprensión que la artista tiene para alcanzar el verdadero sentido de lo por otros creado en primera instancia, radique la mejor cualidad de lo femenino, en este intérprete de lo ajeno. La más alta y difícil misión de la mujer es saber adaptarse a las sinuosidades o dulcedumbres del temperamento extraño y el saber convivir con ese temperamento sin perder un punto su concreta manera de ser. Y esa gran ciencia de la adaptación es naturalmente la primera de la que haya que echar mano, cuando de interpretar la obra de los demás se trata. Y en esa ciencia tan henchida de psicología, como intrincada y difícil de utilizar, Elvira Gascón es doctora expertísima.

Sí su capacidad de interpretación era destacable, también lo era la sintetización del dibujo:

Ella sabe acudir a lo poético cuando es la poesía la que se impone, y a lo doloroso cuando lo patético impera, a lo humorístico cuando lo burlesco hace su aparición, y a lo realista cuando lo puramente externo cautiva con su apariencia. Y todo ello comentado con una donosura y gracia y una facilidad a la que tan sólo puede llegarse cuando el arte de la plástica se domina cumplidamente, porque Elvira Gascón es la diseñadora de primer orden, que con un solo trazo sorprende, un rasgo fundamentalmente personal, siempre engalanado con elegancia y distinción superlativa, trazo que admite a veces la comparación picassiana (sic); por lo pura, por lo dinámica y por lo nutrida de vida interior.

A todas las características que alude Ceferino Palencia agrega el helenismo, en que ve una conexión con Picasso: “como en Picasso muchas veces, en Elvira Gascón se da un fondo o una sugestión, como quiera llamarse, helenística, de buen tono, un helenismo que dichosamente para ella en ocasiones no es comprendido por el vulgar y torpe juzgador accidental. Un helenismo que radica en la profundidad de un estudio meditado y en el sentimiento de un intenso goce ante la hermosura y el movimiento de la forma”.²⁵ El reconocimiento que la artista recibe de Palencia no surge de la nada ni se concede por afinidad de nacionalidad, sino que es producto del trabajo que Elvira desarrolló desde su llegada. El prestigio que ésta ha logrado en 1951 se refleja en que, además de *La Iliada*, ilustra 10 obras más,²⁶ en 1952 desarrolla nueve trabajos²⁷ y en 1953 alcanza los 14 títulos.²⁸

Puede decirse que Elvira Gascón comienza a ser una artista solicitada por los escritores; uno de ellos fue Raúl Ortiz Ávila, que a manera de agradecimiento y admiración escribió: “débele a mi amigo el poeta cordobés don Juan Rejano los motivos diarios de goce estético que me producen tres dibujos de Elvira Gascón, y que ornamentan con su arte inconsútil las paredes de mi pequeña biblioteca. Estos dibujos, no por cierto de los mejores que han destilado la fina punta de pluma con que su autora plasma en el aire los motivos que estatiza, tienen, empero, el elegante sello característico que ya le ha dado fama a su autora, entre los conocedores”.²⁹

En este momento Elvira Gascón centra su trabajo en la ilustración, pues además de los libros continúa publicando en las páginas de *El Nacional*. Llama la atención que en este espacio su obra también se relacione con lo helénico. Lo que no pasa desapercibido para los literatos. Ejemplo de ello es una carta de Fidencio Flores, donde dice: “Me gusta mucho su técnica de líneas al desaigne (sic) que siempre sugieren con fuerza el tema al que simbolizan. El dibujo a mi poema *Primavera triunfal* ha gustado mucho por estar influido en el arte griego”.³⁰

Una vez que su trabajo es elogiado por literatos y críticos, a Elvira Gascón se le presenta la oportunidad de emprender el camino hacia la pintura. Y, a pesar de que sus trabajos habían estado presentes en diferentes muestras colectivas,³¹ será hasta 1955 que celebre una exposición individual en la galería El Cuchitril, de la Avenida Juárez número 30, el 25 de febrero. En ella exhibió 14 obras y la crítica se mostró favorable.³² En el texto de presentación del catálogo se resalta su labor como

ilustradora y se llama la atención sobre su incursión en la pintura: “hablamos pues solamente de sus grandes posibilidades en el campo de la pintura, en el que entra con una paleta rica de tonos calientes y con mano exuberante de pinceladas fuertes y expresivas, con vivencias estilísticas de pintura europea, en los que suenan los nombres de Goya, Daumier y Solana”.³³

Aunque estilísticamente se le vincule a Europa y no a México, en los temas no se establece la misma división:

Pero para un espíritu femenino, materno y artista, también la vida diaria tiene sus motivos afines, menos trágicas, pero henchidas de ternura, solicitud y preocupación. Diariamente, en los diversos caminos de la gran ciudad que ella ama, observa a los seres que más la atraen; los niños y sus madres. Y con amor, con un amor infinito hacia todos ellos, su corazón los lleva al cuadro con colores mexicanos y remembranzas españolas, universales.³⁴

Cabe señalar, además, que en esta primera exposición individual llama la atención, y se destaca, su capacidad como pintora, similar a la que tiene como ilustradora. E incluso se abandona la catalogación de helénica, que se le había dado desde su colaboración en *La Iliada*.³⁵

Para este momento lo que interesa es la pintura, de la que Margarita Nelken dice: “esta exposición de unos quince cuadros impone ya definitivamente su personalidad con una fuerza, una autoridad, que la clasifican entre las más interesantes de nuestro medio artístico”.³⁶

Aunque los críticos señalen reiteradamente el origen español de Elvira y nieguen toda vinculación con los temas mexicanos, lo cierto fue que no se pudieron obviar los elementos contenidos en éstos, aunque ello se explicó como agradecimiento y descartando toda idea de influencia:

Sorprende cómo la artista, en los años que lleva de vivir en México, ha podido captar y sentir con tanta precisión y hondura al espíritu de los mexicanos. Y a esta sensibilidad suya se debe, sin duda, la fidelidad con que representa a nuestros indígenas, los motivos mexicanos, los temas de esta tierra. Ha encontrado el camino que le lleva a describir y plasmar en la pintura, la dignidad y el señorío de lo nuestro y en cada pincelada se advierte con qué gran cariño y respeto entrega su corazón a México al igual que éste le abrió el suyo cuando vino con los demás exiliados de la guerra de España.³⁷

No obstante, la misma Margarita Nelken afirma que éstos no tendrían la misma atracción si no estuvieran inspirados en México:

Con todo, seguros estamos de que este sello inconfundible de una emoción que envuelve sus lienzos, y de ellos hace presa —insoslayablemente— en su espectador; que este sello no existiría en la forma en que se nos presenta, de no haberse realizado estas

obras bajo el influjo, deliberado o inconsciente, del ambiente del cual son expresión inequívoca, directa y fraternalmente exaltada”.³⁸

A través de lo manifestado por la crítica queda claro que Elvira Gascón se ha incorporado al selecto grupo de exiliados españoles reconocidos. La artista, consciente de ello, conservó en su archivo una nota de Zape Zaperin, en la que de su puño y letra escribió: “esta importantísima nota esconde el nombre de Antoniorrobles”. La noticia, a diferencia de otras aparecidas por las mismas fechas, es menos extensa y es claro que a la artista lo que le interesó fue que Antonio Robles se ocupara de su exposición. A este respecto destacan sus observaciones sobre el color:

Vea sus óleos esa *Alfabetización*, esas hondas impresiones de madre y de niños; esos gallos, ricos de gracia y colorín, y de arte. Vea, vea esta exposición, donde el colorido, si es que se estrenan sus manos como colorista, no lo parece. Son calidades maestras, verdaderamente adecuadas a la emoción de los temas tiernos; calor en el color; ternura en el tema.³⁹

Resulta desconcertante que en su primera exposición después de distinguirse como helenista dejara fuera estos temas. Como ya se señaló en el capítulo anterior, desde su llegada se sintió atraída por el mundo indígena, pero siempre negó cualquier influencia de la Escuela Mexicana, lo que no impidió que se dieran ciertas afinidades, aunque no fuese necesariamente partidaria de ella. Al rechazar toda posible relación o vinculación con la Escuela Mexicana, lo que busca Elvira es ser reconocida como una artista auténtica y original, y en todo caso más cercana al ambiente europeo, en un primer momento, que al mexicano. Para evitar toda alusión a una influencia de dicha escuela, en su exposición de la Galería Tussó, en 1960,⁴⁰ sus trabajos se relacionan directamente con el mundo helénico, lo que no pasa desapercibido para la crítica. Así, Ventura Gómez dice:

Elvira Gascón expone [...] varios óleos y dibujos sobre temas griegos, que desde hace tiempo han venido ocupando su atención. Si bien notamos que la inspiración partía de la obra de Picasso, ahora se advierte en esta artista un descubrimiento propio, sobre todo en los dibujos: muestra un desarrollo muy agradable de la idea humana que estuvo presente en el arte helénico, junto con su síntesis muy sugerente de la línea.⁴¹

Cabe advertir que a la importancia de lo griego en su obra debe aumentarse la sencillez de la línea, que va a ser una constante en su producción, lo que se aborda con mayor amplitud en el siguiente apartado. Por ahora, debe agregarse que las obras de la exposición estaban inspiradas en un viaje que la artista había realizado por Grecia, a dicho contacto y a la “embriaguez de una sensibilidad exquisitamente afinada y refinada, al descubrir, con embelesada emoción”,⁴² debía Elvira Gascón el desarrollo de la muestra.

LA SENCILLEZ DEL DIBUJO Y LA PRESENCIA DEL DESNUDO

Aunque en los años cincuenta Elvira Gascón ya era considerada una artista exitosa, algunas características de sus obras tienen su origen en fechas más tempranas. Sin embargo, para estos años la crítica centra su atención en los últimos años de la artista exitosa. Así, Ceferino Palencia decía:

Refiriéndonos ya completamente al arte de Elvira Gascón, nos atenemos a fallar, que se trata de un arte muy de su tiempo, novísimo, pleno de audacias y de atrevidas interpretaciones. Un arte no muy al alcance de la multitud rebañera, sino un arte para ser comprendido con agudeza y penetración sutil, un arte que encubre, en ocasiones todo un universo de recónditos modalidades, al que Elvira llega, para practicar, en ese universo, una disección blandamente cruel, una disección tan razonada que alcanza incluso al alma de las cosas, esa alma que es como la derivación, en los casos, de nuestra propia personalidad.⁴³

De lo dicho por Palencia sólo cabe cuestionarse ¿cuál era el arte de Elvira Gascón? Sin duda, al crítico le quedaba claro; sin embargo, puede argumentarse que era probable que no fuera entendido por todos. Así, pueden establecerse algunas peculiaridades, ya anunciados en los anteriores capítulos y que son la simplificación de la línea y la constante presencia del desnudo, aunque el propósito de este trabajo no es establecer el origen de cada uno de los elementos utilizados por Elvira Gascón, puede decirse que comienzan a manifestarse desde su paso por la Academia de San Fernando en Madrid. Conviene advertir, además, que estos elementos no deben verse por separado ni como exclusivos de los dibujos.

En las obras que conservó de su paso por la Academia es posible distinguir los elementos ya mencionados. En una hoja de esa época⁴⁴ se ve a dos hombres desnudos forcejeando (figura 24), el de la derecha con barba larga y una cinta en la cabeza, ha caído, pero sigue resistiendo; el de la izquierda, más joven, empuja con fuerza a su contrincante. A pesar de que los contornos de los cuerpos se han realizado con pocas líneas, éstas dan la idea de solidez. En la parte superior derecha aparece la silueta de otro hombre, con las manos apoyadas en la cintura. Del lado izquierdo se ve una cabeza y un brazo. Sin duda el trabajo se trata de un apunte y aunque las líneas no presentan la soltura que desarrolló en territorio mexicano, es evidente la inquietud por expresar lo que desea a través de pocas líneas. De igual manera, llama la atención que el hombre de la izquierda muestre el sexo, sin caer en lo grotesco. Así, Elvira comienza a mostrar el cuerpo humano, sin la intención de escandalizar.

Como se ha reiterado, a su llegada, en 1939, el trabajo de Elvira no era conocido y tuvo que recorrer un largo camino para destacar como artista. Sin embargo, será nuevamente en los años cincuenta que se llame la atención sobre la línea utilizada por Elvira. Así, en septiembre de 1952 la escritora María del Mar le agradece el

que le haya obsequiado los originales, que ilustraron sus poemas publicados en *El Nacional*: “deseo que su arte, toda síntesis, continúe ocupándose de la poesía con la elocuente comprensión que admiro tanto en sus obras”.⁴⁵ Los trabajos a que hace referencia aparecieron bajo el título de *Laurel intacto*, el 25 de mayo de 1952.

El trabajo de Elvira se relaciona estrechamente con los poetas, y llega a decir los críticos que las líneas de Elvira Gascón se convierten en un poema por sí mismos. Margarita Michelena considera que Elvira Gascón:

Ha sabido acompañar, con sus propios y felices transcripciones, la obra de casi todos los grandes poetas mexicanos contemporáneos, ella, que también es poeta y, por lo tanto, trasciende la línea del ilustrador y completa el poema en otro código de expresión, en otra cifra que no por diferentes de lo verbal una partitura completa, con las dos escrituras: el poeta traza la vertical y Elvira la horizontal, para que ambas suenen juntas, cada una en su plano, empero, vibrando en un todo en el que se mezclan, como en la música, la construcción neódica y el leal, acordado complemento armónico.⁴⁶

Aunque la artista gozó de una constante admiración por parte de los poetas, será Carlos Pellicer quien exprese mejor la admiración que le causa la obra de Elvira. En particular llama la atención el que le escribe el 27 de julio de 1964, pues resalta la importancia de la línea en la obra de Elvira:

Hablar a toda línea, en todo instante
la línea que en tus manos se fabrica.
Humo de sencillez claro complica
tu línea, prodigiosa navegante.
Línea que a toda flor es semejante
contorno floreciente, comunica
su leve hilo que se multiplica
sin que nada lo impida o lo quebrante.
Para alinear una palabra puede
medir el ritmo que a su flor concede,
con la mano más fácil y sonora.
Sólo con la mirada de tu mano
Puede la línea ser y estar, señora
De un aéreo lineal tibio y humano.⁴⁷

Para Elvira Gascón la importancia de la línea no se concreta únicamente en los dibujos, sino que también se aplica a la pintura. De hecho, la artista compara la simplificación de la línea con las matemáticas en que una milésima altera un número, pues una línea innecesaria modifica el dibujo.⁴⁸ En la simplificación de la línea algunos autores establecen un paralelismo con la obra de Pablo Picasso. Por ejemplo,

Francisco Zendejas dice: “es en el dibujo donde Elvira Gascón subraya todo el poder expresivo de que se ha dotado a ella misma. Su dibujo a línea es comparable, en ciertos momentos de plasticidad al de Picasso: ese llenar un cuerpo con una sola línea, por ejemplo. Y es que Gascón es oriunda de una región paralela a la del gran Picasso, y aledaño a ese Mediterráneo donde el color y la forma se hacen plásticos por ellos mismos”.⁴⁹

El dibujo lineal fue una característica extendida y común en diferentes artistas durante las vanguardias y no exclusivo de Picasso. Así, Jean Cocteau, un personaje que estuvo vinculado constantemente a España,⁵⁰ relacionado principalmente con la literatura y el teatro, constantemente transformó las letras en dibujos lineales; además, tuvo una estrecha amistad con Pablo Picasso, del que realizó diversos retratos. En uno fechado en 1917 (figura 25) de perfil, con pocos trazos representó al joven pintor, sólo utiliza achurados para el cabello. A pesar de no dedicarse por completo al dibujo, algunas de sus obras fueron ilustradas por él mismo. A propósito de esto, Elia Espinosa comenta:

Los dibujos de Cocteau se suceden bajo el título de ‘poesía gráfica.’ Inmediatamente buscamos en sus obras gráficas una síntesis de economía y de intensidad, ya que la poesía lo es y lo maneja. Cualquiera que sea su propósito, los dibujos de Cocteau presentan una capacidad de síntesis sostenida por líneas a veces sinuosas, a veces rígidas, que nos recuerdan la línea picassiana.⁵¹

Si bien Elvira utilizó la sintetización de líneas en ilustraciones de libros y poemas de prensa, también lo hizo en las viñetas que acompañan los retratos de personajes, la mayoría vinculados a las letras, a que se hacía referencia en la sección “Autores y libros” del diario *Novedades*. Ejemplo de ello es la que se publicó el 23 de noviembre de 1958, Gilberto Loyo (figura 26), de tres cuartos y las cejas ligeramente levantadas. El rostro de Loyo está perfectamente detallado y el cabello se resuelve con diversas líneas gruesas negras.

En contraposición a la imagen de Loyo se encuentra la figura de una mujer (figura 27) realizada con siete líneas. Una curva representa el pómulo izquierdo; y con ella se marca el contorno de la nariz, boca y finaliza en el mentón. Otra línea, ondulada, da lugar al cabello. Una diagonal se une a una horizontal y forman el brazo izquierdo. Finalmente, dos pequeñas curvas, contrapuestas y situadas casi al centro de la horizontal, dan la idea de los senos.

Si bien fue una constante la referencia a la sintetización de la línea y a la sensualidad de sus dibujos, estas apreciaciones cobraran fuerza a partir de la exposición que celebró en la Galería de Arte Mexicano en febrero de 1970. La presentación tuvo como título *Cantar de cantares*, de Salomón, y se inspiró en los versos que aparecen en la Biblia.

La presencia de nuevas técnicas como el esmalte lleva a Bienvenido Fernández a decir: “Elvira no es nunca una improvisadora. Muy al contrario. Ella sabe que el

arte necesita de un largo proceso de creación. Primero en el pensamiento. Luego en la mano. Y así, sabe estar meses y meses en su estudio, ensayando técnicas, procedimientos, juegos de líneas, materiales, texturas, temas..., Pero luego sorprende con algo extraordinario”.⁵²

No sólo la crítica puso atención a la exposición, pues nuevamente los poetas se sintieron inspirados por los trabajos de la artista; uno de ellos, María de la Paz Canales, le dedica *Sonetos a Elvira Gascón, amiga hermana*:

Por el prodigio de tu mente y mano
tu *Cantar de cantares*, cobra vida
Fusión de lo divino y de lo humano
como una primavera renacida
Es hoja y rama, selva adormecida
que despista vital formando el grano,
la semilla de amor, que florecida,
dará jugoso fruto en el verano.
Fuerza de juventud les has impreso,
conocimiento, genio depurado,
maestría, belleza, en conjunto unido,
para forma un todo armonizado,
del clásico y barroco contenido
en que la obra de arte, se ha plasmado.
Como un soneto más a nadie ofende,
éste tan mal pensado, yo te escribo.
tú lo forjaste en mí, nada pretendo:
es mi sentir, mi pensamiento vivo.
Esta euforia que tengo, no se entiende:
El círculo cerrado en que me inhibo,
abierto está y por mi ser asciende
una divina gracia que percibo.
La cadena está rota, pero ahora,
¿Qué te podría decir de tu valía
y de lo que en tu arte se atesora?
Las palabras no vienen todavía.
Este soneto acaba; ya no es hora.
quizá pueda decirlo en otro día.⁵³

Entre las imágenes que naturalmente se encuentran están los *Amantes* (figura 28), pues a través de éstos Elvira Gascón puede ejemplificar el amor que se describe en el *Cantar de los cantares*. Así, con unas cuantas líneas, Elvira presenta a una mujer de formas voluptuosas, cabello largo y agitado, que desliza su brazo derecho por la

espalda de su amante, mientras levanta ligeramente el izquierdo. El hombre tiene barba y cabello largo; y sujeta con la mano izquierda la estrecha cintura de la mujer, al tiempo que la atrae hacia él. Con la mano izquierda acaricia los senos de la mujer. Esta escena recuerda a París y Helena, que aparecieron en *La Iliada*, pero a diferencia de aquéllos, éstos están completamente desnudos, incluso en el hombre es visible el sexo. Además se tocan con la frente y están a punto de fundirse en un beso, lo que recuerda los versos que aparecen a manera de introducción:

Cantar de los cantares, de Salomón.
 Mejores son que el vino tus amores;
 mejores al olfato tus perfumes;
 ungüento derramado es tu nombre,
 por eso te aman las doncellas
 Llévame en pos de ti: ¡Corramos!
 El Rey me ha introducido en sus mansiones;
 por ti exaltaremos y nos alegraremos.
 Evocaremos tus amores más que el vino;
 ¡Con qué razón eres amado!⁵⁴

Puede decirse que en la obra de la artista el tema de los amantes fue recurrente. En el *Cantar de los Cantares* utiliza el desnudo, pero reinterpreta ese amor que se profesa a una divinidad, a los seres humanos. Con ello, el desnudo se desprende de todo aquello que pueda considerarse pecaminoso para convertirse en un acto de amor. Al mismo tiempo, se percibe que si bien Elvira es reconocida como una artista exitosa, sus desnudos aún no son comprendidos.

En su archivo personal se encuentra un recorte de prensa, sin datos, en que aparecen tres hombres y tres mujeres (figura 29), todos desnudos. Los hombres llevan los cabellos largos y cada uno trata de sujetar a una de las mujeres. De formas voluptuosas, rechazan a sus opresores y tratan de escapar. La del centro lleva el cabello atado con una cinta y las otras lo tienen suelto. La escena hace referencia a las ninfas y sátiros; en cuanto al dibujo no se aprecia un exceso de líneas, sino que los cuerpos están realizados con unas pocas. No obstante, resulta destacable que deje a la vista todas las líneas de los cuerpos, a pesar de que éstos se sobreponen. Aunque el dibujo se publicó Elvira no quedó conforme con que éste se redujera y en un ejemplo que conservó anotó: “éste es un buen dibujo, pero me lo redujeron mucho. Se escandalizaron del tema”.

Al utilizar la Biblia como fuente de inspiración busca acentuar que el desnudo es tan válido en la mitología — piénsese en lo helénico— como con los temas bíblicos. A este punto se refirió meses después de la exposición en la Galería de Inés Amor. Al ser cuestionada por Noemí Atamoros sobre si lo presentado en *Cantar de los Cantares* era pintura erótica dijo: “Es un canto de amor altísimo, el más elevado

que hasta la fecha se ha escrito. Fuerte, exacto y al mismo tiempo sublime. La prueba es que la iglesia considera el diálogo de un alma enamorada de Dios...y sus imágenes pueden aplicarse al amor humano. Carezco de la preparación necesaria para interpretarlo de otra forma que como lo resolví; como un hermosísimo canto humano, sin miedo de ninguna especie, ni temor”.⁵⁵

A pesar de que la crítica, así como el público, vio con buenos ojos su presentación, llegó a recordar que con una o dos personas no fue así. Por ello les dedicó el siguiente juicio: “el limpio todo lo ve limpio, pero el puerco todo lo ve sucio por la glosura (sic) de su suciedad que tiene delante de los ojos”.⁵⁶ Puede decirse que Elvira utiliza el *Cantar de los Cantares*, como pretexto para enfrentarse al cuerpo humano, y muestra un interés por el desnudo que se manifiesta desde su formación en la Academia de San Fernando y que se consolida posteriormente, en los trabajos que desarrolla en suelo mexicano. Así, llega a considerarlo como un “eterno canto de la belleza humana”, o más propiamente del cuerpo, en el que no hay diferencia entre el masculino y el femenino.⁵⁷

Su constante interés por el tema de los amantes deja ver que para la artista, éstos terminan por constituir una sola figura, con múltiples representaciones. Al mismo tiempo, simbolizan la búsqueda de contrarios, para complementarse; éstos irradian erotismo, pero éste no desemboca en una simple unión sexual, más bien es una manifestación del amor que puede alcanzar el ser humano. A esta apropiación de lo divino por el hombre se refirió Alaíde Foppa, al decir:

Los escritores sagrados han interpretado el cantar, con un simbolismo místico; es un diálogo del alma enamorada con su Dios. Pero Elvira empapa su pluma en el fragante erotismo oriental que impregna el poema; aunque puede agregarse que en los dibujos eróticos de Elvira hay también un elemento místico. Las figuras de los amantes se unen en múltiples actitudes las cabelleras se confunden como el follaje de un mismo árbol, los brazos se entrelazan, las manos se buscan o se tocan y los rostros son ávidos o estáticos.⁵⁸

Si bien la exposición de *Cantar de los Cantares* puede verse como una culminación del estudio del cuerpo humano, no fue un tema que Elvira Gascón diera por agotado. Ejemplo de ello son *Los amantes verdes* (figura 30), de 1975,⁵⁹ donde recuerda, nuevamente, las figuras de Paris y Helena que realizó para la traducción de *La Iliada* de Alfonso Reyes. La mujer se encuentra de perfil, con el torso desnudo y abrazando a su pareja. El cabello lo lleva sujeto con una especie de diadema, mira directamente al hombre, con la parte inferior de su cuerpo cubierta con una túnica transparente, en la que, sin embargo, la artista ha marcado, con unas cuantas líneas prolongadas y firmes, los pliegues que se forman con la tela.

Por su parte, el hombre se encuentra completamente desnudo, sin ocultar su sexo, con su cuerpo de frente, y la pierna cruzada. Su cabeza de perfil, el cabello quebrado, mira a la mujer, y su boca entreabierta, como si estuviera a punto de

besarla. Mientras tanto, con la mano izquierda acaricia el cabello de la mujer, y con la derecha la mejilla izquierda de ésta. En cuanto a los colores, utiliza tonos claros, hasta casi llegar al blanco que hace que las figuras parezcan irradiar luminosidad, perceptible en la especie de aura, azul claro, que los rodea. Al mismo tiempo sirve de barrera entre el fondo oscuro y los amantes luminosos.

Este constante regreso a los mismos temas, como si se tratara de ciclos, dan la idea de que no es el trabajo de Elvira el que se adapta a otros autores —entiéndase por ello los literatos— sino que éstos son los que se adaptan a la artista. Sin embargo, a pesar del retorno al mismo tema, su interpretación nunca será igual, convirtiéndose cada imagen en única, a pesar de sus similitudes. Al amor que se manifiesta en las figuras de Elvira Gascón se refiere Alfonso de Nevillate:

Las obras de Elvira Gascón son forzosamente literarias ya que se parte de imágenes poéticas en las que se exalta, verbigracia, el amor, el tema frecuente de los amantes, de las parejas en los encuentros amorosos y en los éxtasis de carácter orgiástico, en donde, libre, incontaminadamente, con la maestría que otorga el talento y con la sensibilidad de los poetas va subrayando la necesidad de una plástica espiritual que sea trascendente no nada más por el significado, sino por la esencia humanista, por su condición mística y por su jerarquía de otorgarle al individuo el lugar preponderante dentro del arte y proseguir con ello, las lecciones que parten de una gran tradición.⁶⁰

No cabe duda de que tanto la simplificación de la línea como el desnudo fueron dos elementos característicos de la obra de Elvira Gascón y al mismo tiempo marcaron la diferencia con otros artistas de la época, lo que le llevó a mantenerse por más de 20 años en la prensa y a ganarse un lugar en el terreno de la pintura. A ello debe agregarse que la crítica llama la atención sobre su tenacidad y constancia en el trabajo. También se deja evidencia de la generosidad con que trataba a la gente, lo que llevó a Luisa Carnes a decir que Elvira tenía un “ángel” especial que la diferenciaba de las demás personas, y agregaba: “Elvira Gascón, esa gran dibujante que en pocos años ha adquirido en México prestigio, lo posee en alto grado. Lo acapara en todos sus poros. Se diría que Elvira Gascón, acaparadora de ‘ángel,’ ha hecho acopio de gracia para toda la vida, y ha privado de él a media humanidad”.⁶¹

LA SIGNIFICACIÓN DE LOS ANIMALES: EL TORO LIDIANDO A LA PALOMA

Resulta comprometedor hablar de los elementos característicos de un artista. Sin embargo, sí pueden establecerse constantes, aunque no marcan el rumbo de éste, sí hacen referencia a su personalidad. En el caso de Elvira resultan evidentes la línea y el desnudo. A ello debe agregarse una atracción por los animales, interés que le hizo realizar una donación a la International Society for the Protection of Animals,

que en respuesta, el 18 de mayo de 1971, le escribió: “Thank you so much for your letter dated the 9th May and for forwarding confirmation of the donation of your drawing to ISPA”.

Cabe argumentar que los animales estuvieron presentes desde sus primeros trabajos para la prensa. Así, entre sus ilustraciones aparecen cocodrilos, aves, gusanos, insectos, asnos, elefantes, ardillas y caballos. Sin embargo, la paloma y el toro, con mayor frecuencia fueron, fueron los animales que ocuparon su atención. Para los escritores no fue ajena esta inquietud e hicieron referencia a ella, como Norma Carrasco:

Elvira Paloma línea
 Pacífista sin tregua de la vida
 intentas reducirla a la medida de tu punta afilada.
 siempre en ristre
 Diana rupestre
 siempre en ristre la espada
 cegadora de versos
 los transformas en líneas musicadas
 como el trigo en harina
 y el pan en el alma de la espiga.
 Elvira Paloma y línea
 tu corazón se abate entre Atenas y México⁶²

En este poema se identifica a la artista con la paloma, y se da a entender que la línea que caracterizó su dibujo simboliza el vuelo del ave. La relación de la artista con los animales no se limitó a lo metafórico, sino que ella misma reconoció su interés por éstos y, en una entrevista con Senen Mejic, declaró: “... la crueldad para con los animales. No puedo soportarla. El ser humano tiene inteligencia. El animal, no. El animal irracional siempre será un indefenso. Y si no se defiende intelectualmente, es el íntimo de lo sensitivo. Es como un hermanito menor que jamás crece..”. Sin embargo, a pesar de ese amor que sentía agregaba: “pero no vaya a pensar —observa oportunamente— que soy tan mentecata. No me opongo a la muerte de un animal cuando su vida es innecesaria, peligrosa o se opone a un bien mejor. Ojalá y aún en estas circunstancias se les quitara la vida humanamente”.⁶³

Aunque en su trabajo enfatizó la humanidad con que debía verse a los animales, en una ilustración de *Carta a mi hijo* llama la atención la imagen de una niña con un gato, resultado del concurso de cartas de padres a hijos patrocinado por *No-vedades* en 1974. Además de este dibujo se incluían ocho más y la portada, pero sólo en éste aparece un animal. Las figuras están realizadas de manera esquemática (figura 31): la niña con la cabeza levantada, ojos grandes, cabello ondulado, boca pequeña y entreabierta; sostiene en su regazo al gato, como si se tratara de un bebé. El felino, un cachorro, mira hacia el espectador, levanta las patas y no opone resistencia. De esta

manera, Elvira sugiere que si la niña, a la que se le deben proporcionar cuidados, es capaz de desarrollar el instinto materno y de protección, al adulto no tendrían por qué dificultársele.

El interés de Elvira por los animales se hizo presente en las exposiciones y en la clausura de la Galería Tusso, Cardona Peña le dedica los siguientes versos:

Lática yedra que hay en ti, nos mira
 desde los cuadros por los que te asomas.
 se dieron cita en este bosque, Elvira,
 toros enamorados y palomas,
 y una mitología entre las lomas
 certifico que tu pincel es lira.⁶⁴

Alaíde Foppa, al referirse a la retrospectiva de Elvira en el Palacio de Bellas Artes, en 1977, habló sobre la importancia del dibujo. Destaca el desnudo de mujeres y hombres, los cuales se caracterizaron por su “rapidez, concisos, con un alternarse de movimientos sinuosos y rectas vigorosas, están animadas de un casto erotismo”. Pero, igualmente, consideraba que “los animales —reales o mitológicos—, captados en la naturaleza, o derivados de antiguas medallas o frisos helénicos también los fija la pluma de Elvira en su espléndida elegancia”.⁶⁵

No resulta ajeno considerar que a partir de la inquietud que la artista manifestó por la mitología le haya surgido el interés por presentar al hombre y al animal juntos. Así, en 1951 Elvira Gascón realiza la obra titulada *Bebedero* (figura 32) de la que en años posteriores se publicaron diferentes versiones. En ésta hace gala de la simplificación de líneas, para mostrar la figura de una mujer y una paloma. En la primera, una línea que parte de la frente da origen a la nariz, boca y mentón; con otra forma el cuello y da la idea de una blusa, que la identifica como femenina. Se distingue, también, el brazo y mano derecha, con que sujeta a la paloma. Esta última, esquemática, pero aún así se ve tranquila y no intenta escapar. Su pico se encuentra recargado en la boca entreabierta de la mujer, como si una fuera absorber a la otra. Sobre esta figura se refiere Raúl Ortiz Ávila al señalar que Juan Rejano le había obsequiado tres dibujos, entre ellos una versión de *Bebedero*, del que dice:

De estos tres dibujos que tengo, el que más me agrada, quizás, es el que yo, arbitrariamente, he titulado la *Bebedora de Palomas*. Es ciertamente, un dibujo conocido ya que ilustró un poema aparecido en nuestros suplementos (sic). Es, precisamente, aquel en que se mira una mujer recostada, asomando su purísimo perfil de madona y llevándose hasta los labios el pico de una paloma que, a su vez, es sostenida, por unas manos que en un momento dado no se sabría decir si están entregados a acariciar el plumón del ave, o bien a pulsar las invisibles cuerdas de un arpa.⁶⁶

En 1962 Elvira Gascón realizó una imagen para un texto de la poetisa María del Mar, en que busca, nuevamente, dar la idea de integración entre una figura humana y una animal, pero autónomas una de otra. En ésta (figura 33), realizada a base de manchones de tinta y unas cuantas líneas, aparece un espacio en blanco en que se observa una paloma y una mujer. De la primera se distingue la cabeza, el pico y las alas abiertas. En cuanto a la mujer, con el cabello largo, se ve el contorno de su rostro, levanta el brazo izquierdo y en la parte inferior se destaca parte de su sexo. Aunque las imágenes parecen sobrepuestas, son independientes, a pesar de que la posición de las alas de la paloma coinciden con los brazos de la mujer. Por otro lado, las letras con la frase “que aventaja en su vuelo a las palomas”, une a la paloma, a través del pico, con la mano izquierda de la mujer.

La presencia de los animales en la obra de Elvira Gascón no se manifestó sólo a través de los dibujos a línea, pues en los años sesenta se interesó por el muralismo, en que también tuvo cabida su inquietud. De su incursión en el muralismo se hablará más adelante, pero por ahora sólo me interesa destacar que en éstos también se hicieron presentes los animales. Así, Crespo de la Serna opina que:

Su animalística se basa en una acumulación de evocaciones en que campea la visión preponderante de un arte tan remoto como fue el del artífice de las cavernas. Las formas están estilizadas hasta sus máximas posibilidades. Son realmente unos esquemas de lo real. Y viven —literalmente viven— en una atmósfera misteriosa, envolvente, llena de sugerencias que Elvira maneja con sapiencia telúrica, como si ella misma hubiera existido en aquellos tiempos.⁶⁷

Un ejemplo de la utilización de animales en sus murales lo encontramos en el boceto para *Embisten* (figura 34), donde aparecen dos toros realizados de manera lineal. Lo destacable de estos animales es que agachan la cabeza como si fueran a enfrascarse en una lucha —de ahí el título—. Sin embargo, aunque las figuras se encuentran sobrepuestas, una no complementa a la otra. A pesar de la sencillez de las líneas se acentúa la fuerza en el cuerpo de los toros. Ésta se enfatiza con los rostros humanos, por la barba que llevan es claro que se trata de figuras masculinas.

Este tipo de imágenes remiten a dos ideas; por un lado, es claro, que a través del toro se hace referencia a España, la patria que había quedado atrás; por otro reinterpreta la mitología y en específico al Minotauro, pues al invertir los elementos, humaniza la figura del animal. En 1980 Alberto Dallal destaca la presencia de los animales en la obra de Elvira Gascón:

Los animales también viven. En el Olimpo, en la fuerza de sus figuras, en la relación de los hechos literarios. Animales que son —como en toda mitología— símbolos, expresiones representativas, prototipos. El objetivo de un toro en actitud de ataque se halla fuera del dibujo: en nuestra sensación de culpa, en nuestra reducida espera.

Literalmente la línea del ojo se halla desorbitada como un enojo como la promesa de un castigo. Y en la paloma, el ángel —antiguo animal de nuestras almas,— el pájaro, el caballo, Elvira hace una inversión de objetos: la representatividad está en nosotros, ávidos de síntesis, ansiosos de darle un nombre, un escudo, una forma a nuestros sentimientos y pasiones. Cuando la mujer besa a la paloma en el pico está besando, succionando, dejando pasar la representación de su especie, de su sexo, de su naturaleza. Su mano apenas toca a su alma-objeto. Los animales adquieren vida y se hacen seres humanos una vez que los hemos visto, atestiguado.⁶⁸

Por último, cabe destacar que Elvira Gascón fue una mujer que nunca se consideró sola, incluso después de que se casaron sus hijas y muriera su marido. Su mejor compañía fue el arte, y no permaneció estancada en una sola vertiente. De igual manera, estuvo acompañada por su amor a los animales y en especial por los gatos. En una entrevista con Miriam Rubinski dijo: “nunca he sido una atormentada, vivo y creo, trato de captar al máximo lo que la vida puede ofrecerme. Adoro mis gatos, pinto muchas horas. Aquí estoy entre mi colorido y la fantasía, retratando fielmente lo que he vivido y lo que aún me toca recorrer”.⁶⁹ Sin duda, su amor por los animales se puso a prueba con su decisión de que a su muerte sus gatos fueran dormidos, por la incertidumbre de no saber qué pasaría con ellos.

NOTAS

¹ Giorgio de Chirico, *op cit.*, p.91.

² *Ibidem.*, p.94. Siguiendo lo dicho por De Chirico, Gino Severini considera que: “reconstruir la Escuela; evidentemente, no una vieja escuela revocada y repintada con los frescos colores impresionistas, como la École des Beaux-Arts, sino un Edificio, un Monumento totalmente nuevo desde la base hasta el techo, y que al mismo tiempo tenga como generatrices las eternas leyes de la construcción, esas que encontramos en la base del arte de todos los tiempos, y que no han impedido que unas épocas se diferencien de otras”. Gino Severini, *Del cubismo al clasicismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993, p. 31 (colección de Arquitectura 25). Conviene señalar que la obra de Severini se publicó en 1921, por lo que debió conocer el texto de De Chirico.

³ La premisa de Heráclito establecía que el hombre no podía bañarse dos veces en las aguas de un río. Por otro lado esta idea del eterno devenir también se encuentra presente en la filosofía de Giambattista Vico.

⁴ Noemí Atamoros, “Elvira Gascón: ningún señor, soy una señora enamorada de Grecia”, *Excélsior*, México, D. F., 24 de junio de 1970, p. 10.

⁵ Giorgio de Chirico, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁶ Elvira Fernández, “Roberto Fernández Balbuena”, en *Roberto Fernández Balbuena, en el centenario de su nacimiento*, México, D. F., INBA, 1991, p. 15.

⁷ Robert Graves, *Los mitos griegos*, México, D. F., Alianza Editorial, 1992, Tomo II, pp. 124-198.

⁸ Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, D. F., FCE, Tomo III, Este libro aparece en el AEG, en el ACOLMEX.

⁹ Margot D. Rappaport, "Woman of the week, Elvira Gascón de Balbuena", *Novedades*, México, D. F., 1 de noviembre de 1948.

¹⁰ Pedro Henríquez Ureña, "La revolución y la cultura en México", en *El Ateneo de la Juventud*, pp.49-156, consultado en José Antonio Matesanz, "Las ideas y las generaciones intelectuales", en *Historia de México*, México, D. F., Salvat, 1978, Tomo 11, pp.2599-2612. Otros miembros del ateneo fueron: Enrique González Martínez, Julio Torri, Roberto Argüelles, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Mediz Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Roberto Montenegro, Alfredo Ramos Martínez, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra y Mariano Silva y Aceves. Cfr. Martín Quirarte, *Gabino Barrera, Justo Sierra y el Ateneo de la Juventud*, México, D. F., UNAM, 1970, 97p.

¹¹ *Ver Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, D. F., UNAM-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1984, 215p. y Fernando Curiel, *Ateneo de la Juventud. A-Z*, México, D. F., UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, 207p.

¹² *La Iliada de Homero*, traslado de Alfonso Reyes, primera parte Aquiles agraviado, México, D. F., FCE, 1951.

¹³ Así, la I, 4; II, 489; III, 450; IV, 42; VI, 518; VII, 260; VIII, 405; y IX, 185. La que aparecía frente a la carátula se vinculaba al verso 329 de la rapsodia V.

¹⁴ *La Iliada, op. cit.*, pp. 108-109.

¹⁵ Robert Graves, *Los mitos griegos*, Tomo I, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 151-152.

¹⁶ Alfonso Reyes, *Obras completas*, Estudio preliminar de Ernesto Mejía Sánchez, México, D. F., FCE, Vol. XIX, 1968, p.13 *Apud* a su vez en *Diario personal de Alfonso Reyes*, Vol. 11 Fol. 47 "tarde, Elvira Gascón me consultó [los] dibujos para mi Iliada".

¹⁷ Anónimo, *Entrevista Elvira Gascón, Los libros que ha ilustrado*, c.1975 en AEG en ACOLMEX, Caja 89, Carpeta 27, foja 16.

¹⁸ *La Iliada, op. cit.*, p. 77.

¹⁹ Carta de Alfonso Reyes a Elvira Gascón, 29 de diciembre de 1951, en AEG en ACOLMEX, Caja 85, Carpeta 34, foja 16. Este fragmento formaba parte de la segunda carta de Jaeger dirigida a Alfonso Reyes y procedía del Institute for Classical Studies, de la Harvard University.

²⁰ Isabel Quiñónez, *op. cit.*, Caja 93 Carpeta 24 fojas 1-9.

²¹ Alfonso Reyes, *Obras completas, op. cit.*, p. Forro. La reseña debió ser escrita por Ernesto Mejía Sánchez, que realizó el estudio preliminar.

²² Ernesto Mejía Sánchez, "Estudio preliminar", en: *Obras completas de Alfonso Reyes*, Tomo XIX, México, D. F., FCE, 1968, p.20. El mismo fragmento fue publicado por Mejía en *El volumen XIX de las obras de Alfonso Reyes*, en: *La Prensa*, México, D. F., 13 de abril de 1968, p. 9.

²³ Tarjeta de Manuela y Alfonso Reyes a Roberto Fernández Balbuena y Elvira Gascón, en AEG en ACOLMEX, Caja 89, Carpeta 34, foja 2.

²⁴ *Vid supra*, Capítulo III.

²⁵ Ceferino Palencia, "La ilustradora Elvira Gascón", México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 27 de abril de 1952, p. 4.

²⁶ Estas fueron: *El Nacional y la cultura de México; La manzana, poemas, cinematográficos*, de León Felipe; *Juicios y opiniones sobre el suplemento dominical de El Nacional; Una mujer decente (teresa Orozco)*, de Alberto Quiroz; *Memorias póstumas de Blas Cubas*, de Machado Assis; *Historia de las Indias*, de Bartolomé de las Casas; *Obras completas*, de Sor Juana Inés de la cruz; *Fundamentos económicos y sociales de la cultura europea, de César a Carlomagno*, de Alfons Dopsch; y *Pláticas hispanoamericanas*, de Andrés Iduarte.

²⁷ *Siete poemas*, de Dolores Castro; *Compendiosa narración de la ciudad de México*, de Juan de Viera; *El Nacional y la novela mexicana; El concierto y el eclipse*, de Augusto Monterroso; *La X en la frente*, de Alfonso Reyes; *El sertanero*, de José Alencar; *Poesía*, de Rubén Darío; *Temas y variaciones*, de Miguel Guardia; y *Análisis del ser mexicano*, de Emilio Uranga.

²⁸ *Vigilias*, de Claribel Alegría; *La vida criolla en el siglo XVI*, de Fernando Benítez; *Recreo sobre las barbas*, de Alfredo Cardona Peña; *Las tres celdas de Sor Juana*, de Isidoro Enríquez Calleja; *Instituto*

Nacional de Cancerología; Soledad de España (versos del camino, los poemas del Palacio y otros), de Roque Nieto Peña; *5 sonetos*, de Efrén Núñez Mata; *Memoria de cocina y bodega*, de Alfonso Reyes; *Sangre de lejanía*, de José Miquel; *Cartas de Inglaterra*, de Ruy Barbosa; *El mediterráneo y el mundo del mediterráneo en la época de Felipe II*; *Las tres celdas de Sor Juana*, de Isidoro Enríquez; *México en la conciencia anglosajona*, de Juan A. Ortega y Medina; *Popol Vuh Las antiguas historias del quiche*; y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

²⁹ Raúl Ortiz Ávila, “El ruiseñor y la prosa”, suplemento de *El Nacional*, México, D. F., 10 de agosto de 1952, p. 12.

³⁰ Carta de Fidencio Flores a Elvira Gascón, en AEG en ACOLMEX, Caja 88, Carpeta 44, foja 1.

³¹ En 1940 en la Casa de la cultura española; 1948, Galería Diana; 1952, Pabellón de la Flor; y, 1954, en la Galería Proteo y Salón de la Plástica Mexicana.

³² En el catálogo se registraron los siguientes títulos: *Día de reyes*, *Gallo*, *Gallo, ¿Por qué tan pobres?*, *Madres*, *Música ranchera*, *Mercado de pueblo*, *Alfabetización*, *Eclipse*, *Niños*, *Esperando*, *Esperando*, *Madre* y *Madres pobres*.

³³ Pablo Fernández Márquez, “Presentación”, en *Catálogo*, México, D. F., febrero de 1955 en AEG en ACOLMEX, Caja 1, Carpeta 1, foja 2-4. Aunque en el catálogo no se consigna el nombre del presentador aparece una nota a mano de Elvira Gascón, que dice: “aquí se comieron un párrafo y queda sin sentido. Hablaba P.F.M de que parecía que había visto el éxodo de las mujeres españolas en los campos de concentración de Francia”.

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Jorge J. Crespo de la Serna se refiere de una manera más amplia al tema en “Por museos y galerías de arte”, en *Jueves de Excelsior*, México, D. F., 10 de marzo de 1955, p. 5. “Esa encantadora y delicada mujercita que es Elvira Gascón, trayendo bajo el brazo no ya esa carpeta de dibujos rápidos, llenos de gracia auténtica, de saba sin tiempo, de verdadero registro de emociones estéticas, recuerdos grecolatinos incidentes siempre, y fantasmagorías de endriagos, súbos, dragones, ninfas, hamadiadas, toda la mitología, y toda la teogonía y las tradiciones, también de nuestro pasado precolombino”.

³⁶ Margarita Nelken, “Exposiciones. La de Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 14 de marzo de 1955, p. 5

³⁷ Elvira Vargas, “Multicosas”, *Novedades*, México, D. F., 26 de marzo de 1955, p. 5.

³⁸ Margarita Nelken, “Las maternidades de Elvira Gascón”, *Siempre*, México, D. F., 1955, p. 25.

³⁹ Zape Zapirón [Antonio Robles], “La exposición, el libro, el chiste. Una pintura.- Una escritura.- Dos señoritas”, *Claridades*, México, D. F., 6 de marzo de 1955, p. 22.

⁴⁰ El catálogo consignaba los siguientes títulos: *Afrodita entronizada*, *Toro rosa*, *Toro verde*, *Afrodita sobre un cisne*, *Afrodita sobre un macho cabrío*, *Caballito*, *Bíbo*, *Venado descansando*, *Estela de las palomas*, *Perro y venado*, *Pan*, *Cabrero*, *Sirena*, *Toros de Vaphio*, *Dionysos* (sic), *Ariadna*, *Cibeles*, *Zorra y paloma*, *Flautista*, *Europa*, *Biga*, *Animalito*, *Acteón*, *Esfinge*, *Cave canes*, *Amor*, *De una moneda*, *Ariadna*.

⁴¹ Ventura Gómez Devila, “Óleos sobre tema helénicos de Elvira Gascón”, México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 22 de marzo de 1960, p. 7.

⁴² Margarita Nelken, “Exposiciones, *op. cit.*”, 1960, p. 2.

⁴³ Ceferino Palencia, “La ilustradora, *op. cit.*”, p. 4.

⁴⁴ Esta imagen y otras que conforman la carpeta *San Fernando*, pertenecen a la hija de Elvira Gascón, Guadalupe Fernández Gascón, que amablemente me las mostró para la presente investigación.

⁴⁵ Carta de María del Mar a Elvira Gascón, México, D. F., 5 de septiembre de 1956, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México, Caja 88, Carpeta 33, foja 1.

⁴⁶ Margarita Michelena, “Elvira Gascón homenaje a una artista”, *Excelsior*, México, D. F., 7 de mayo de 1977, p. 6.

⁴⁷ Carlos Pellicer, Un soneto de Carlos Pellicer a Elvira Gascón, Las Lomas, 27 de julio de 1964, en AEG en ACOLMEX, Caja 93, Carpeta 5, foja 1

⁴⁸ Senen Mejic, “Con Elvira Gascón”, *Señal*, México, D. F., 15 de octubre de 1964, pp. 15-17.

⁴⁹ Francisco Zendejas, “Multilibros”, *Excelsior*, México, D. F., 14 de diciembre de 1972, p. 7.

⁵⁰ *Cocteau y España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, 236 p.

⁵¹ Elia Espinosa, *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 55.

⁵² Bienvenido Fernández, “Elvira Gascón y el Cantar de los Cantares”, *El Nacional*, México, D. F., 17 febrero de 1969, p. 11.

⁵³ Andrés Henestrosa, “Dos sonetos de Maripaz Ucha”, El libro y la vida, *El Día*, 12 de abril de 1970, p 15.

⁵⁴ “Cantar de los Cantares”, en: *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1978, p.913.

⁵⁵ Noemí Atamoros, *op. cit.*, p.3

⁵⁶ *Ibidem.*, p.10. Este juicio se lo atribuye Elvira Gascón a Frederic Nietzsche, aunque no consigna de que obra lo toma. No obstante, en esta se encuentra una relación más con las vanguardias, pues dentro de estas Nietzsche ocupó un lugar especial.

⁵⁷ Isabel Quiñónez, *op. cit.*, Caja 93 Carpeta 24 fojas 1-9.

⁵⁸ Alaíde Foppa, “Dibujos y hojas de Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F., 12 febrero de 1970, p. 7.

⁵⁹ Esta obra debió haber sido realizada para alguna de las exposiciones colectivas en que participó en dicho año: Palacio de Bellas Artes; Galería Kin, Galería Mercedes y Jordi Gironella; la Casa del Lago; y Polyforum Cultural.

⁶⁰ Alfonso de Neuvillate, “Elvira Gascón: el dibujo y el poema”, *Novedades*, México, D. F., 27 de septiembre de 1978, p. 1.

⁶¹ Luisa Carnes, “El ángel de Elvira Gascón”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, D. F., 22 de febrero de 1970, p. 3.

⁶² Norma Carrasco, *A Elvira Gascón pintora de poemas*, en AEG en ACOLMEX, Caja 93, Carpeta 55, foja 1.

⁶³ Senen Mejic, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴ Alfredo Cardona Peña, “A Elvira Gascón”, en AEG en ACOLMEX, Caja 93, Carpeta 2, foja 3. México, D. F., 28 de abril de 1960.

⁶⁵ Alaíde Foppa, “La línea que come de tu mano”, *La onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 7 de mayo de 1977, p. 9.

⁶⁶ Raúl Ortiz Avila, *op. cit.*, p. 12

⁶⁷ Jorge J. Crespo de la Serna, “De aquí y de allá, Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F., 13 de agosto de 1961, p. 5.

⁶⁸ Alberto Dallal, “La poesía en la obra a línea de Elvira Gascón”, *El sol de Cuautla*, Cuautla, Morelos, 14 de abril de 1980, p. 2.

⁶⁹ Miriam Rubinski, “Elvira Gascón”, *Vanidades*, México, D. F., octubre de 1977, p. 56.

CAPÍTULO V

UN ARTISTA QUE SE RECREA EN EL ARTE

Como ya se mencionó, Elvira Gascón es recordada como ilustradora, lo que se debe, en gran medida, a que fue la disciplina en que destacó a partir de su arribo a territorio mexicano. Incluso la artista llegó a manifestar que los dibujos eran más fáciles de colocar en el mercado del arte, a diferencia de la pintura.

En la obra *100 dibujos de Elvira Gascón*, publicada por Siglo XXI Editores en 1972, se resalta su labor como ilustradora, más que su incursión en otras técnicas, como la pintura, el esmalte y el muralismo.

La prensa llamó la atención, en su momento, sobre la publicación de este libro,¹ e incluso después de 1972 se siguió haciendo referencia a él. Así, Alaide Foppa dice: “el libro de la editorial Siglo XXI, que reúne cien de sus mejores dibujos, han familiarizado al público, incluso menos especializado, con esos rasgos esenciales, nítidos, que derivan de tradición mediterránea y del Picasso dibujante (que también deriva de esa tradición)”.²

Logotipos, invitaciones y otras cosas

Los dibujos que integran la obra no responden a un orden cronológico, a pesar de haber sido seleccionados por Elvira Gascón.³ Resalta que la obra carezca de un estudio introductorio, que dé cuenta de la trayectoria de la artista, que fue remplazado por la ingeniosa manera en que se organizó, al intercalar los dibujos con los textos que le habían dedicado en diferentes momentos Rubén Bonifaz Nuño, Ceferino Palencia, Paul Westheim, Juan Rulfo y Carlos Pellicer. De esta manera, los papeles se invirtieron, pues ahora las palabras de estos escritores, ilustrados tantas veces por Elvira, servían para homenajearla y, ciertamente, ilustrarla.

Como se ha mencionado, Elvira practicó otras técnicas además del dibujo. Además, la inquietud por la experimentación también se manifestó en esta disciplina; pues el trabajo de la artista se caracterizó por la simplificación de la línea, lo que no impidió que hiciera uso de elementos como la tinta, ya fuera negra o de color. El ejemplo más claro, aunque también el menos afortunado fue su colaboración como ilustradora en la versión de la *Iliada* de Alfonso Reyes. Con la experimentación, la artista busca variar su trabajo, pero sin perder los elementos que lo caracterizan.

Además de su trabajo como ilustradora de periódicos, libros y revistas, la artista buscó otros espacios de expresión para sus dibujos, que en la actualidad son poco o nada conocidos. En este sentido, puede mencionarse su acercamiento al diseño gráfico. Un ejemplo de ello es el logotipo del hospital psiquiátrico Fray Bernardino Álvarez (figura 35). El nombre de la institución y el lema “hombre soy y nada

humano es ajeno a mí”, forman un círculo en cuyo centro se encuentra un dibujo realizado de manera lineal, en el que se distinguen dos rostros de perfil. En el de la izquierda se observan cuatro líneas, unidas entre sí, que descienden por el rostro en diagonal. La interpretación que puede hacerse de éstas es que representan el cabello, originando lo femenino, y el rostro sin estas líneas sería lo masculino. Por otro lado, puede ser que con esas líneas Elvira busque simbolizar el mundo real y el mundo imaginario en que viven las personas afectadas de sus facultades mentales. Esta segunda opción se refuerza mediante la tenue línea que une los dos rostros, como si se tratara de mascarones que parten de un punto o, mejor dicho, de una línea común.

En el mismo terreno de la ilustración sus trabajos, fueron utilizados para decorar invitaciones de eventos especiales.⁴ El más antiguo del que se tiene registro, en su archivo personal, es el dibujo que realizó en marzo de 1951 para la invitación a la cena en que se rindió homenaje a Luis Buñuel por el éxito que había tenido su cinta *Los olvidados* en el Festival de Cannes (figura 36). En el interior de la invitación se informaba, además del motivo del festejo, que el evento tendría lugar el 11 de marzo a las nueve de la noche, en el Hotel Majestic; se incluían también los nombres de los organizadores.⁵

El dibujo se limita a dos elementos, que buscan establecer una correlación con la riqueza del trabajo de Luis Buñuel. Así, se ve una rama con cuatro hojas, en las que la textura se da con achurados. La rama es sostenida por una mano en la que Elvira utiliza la simplificación. La fuerza del dibujo parece estar en las hojas, que han sido realizadas con mayor detalle, pero no es así, pues la mano sujeta la rama con la fuerza suficiente para no maltratarla, pero también para no soltarla. Al mismo tiempo que se buscó homenajear el trabajo de Luis Buñuel, implícitamente se reconoce la labor de Elvira Gascón, pues se le eligió para realizar la ilustración, en lugar de a alguno de los otros artistas exiliados ya famosos antes de llegar a México.⁶

Entre las tarjetas que realizó para extender felicitaciones navideñas de parte de su familia a sus amigos, destaca la de 1961, pues incluye algunos elementos mexicanos (figura 37). En la imagen aparece una maternidad, que si bien es un tema universal, al observarla detenidamente descubrimos que la mujer lleva cabello largo y negro, y en su rostro se observan rasgos indígenas, al igual que en el niño. Sin embargo, lo que más la vincula con lo mexicano es el rebozo que une a la madre y al niño. La tarjeta se complementa con la frase “Feliz navidad y año 1961”, y en la parte inferior aparecen los nombres de los miembros de la familia.⁷

Otros elementos artísticos que llaman la atención dentro de su producción son los *ex libris* que realizó para distintas personalidades,⁸ en los que predominan los desnudos y en algunos de los cuales existe vinculación con los temas helénicos. Es probable que este tipo de trabajo haya sido realizado por un sentido de amistad, más que por un encargo comercial.

Manuel Martínez Báez, al recibir el suyo, le manda una carta de agradecimiento, en la que le dice: “quiero que estas líneas lleven a usted la expresión de mis

más debido y profundo sentimiento de gratitud, sobre todo por los obsequios que recientemente me ha enviado, por conducto de mi hijo Adolfo, de las muestras de algunos de sus *ex libris* y por la hermosa fotografía del rostro de nuestro admirador Jean Henri Fabre”. Y agrega, en específico sobre los *ex libris*: “en los *ex libris* ha puesto usted su genio creador y la fina habilidad manual que tanto admiro”.⁹

En la imagen del *ex libris* (figura 38) se ve a un joven desnudo, con la rodilla izquierda apoyada en el piso, contemplando una flor, la cual protege con sus manos, con cabello representado con líneas onduladas. La figura aparece rodeada por una especie de marco, en cuyo interior, partiendo del lado izquierdo en el sentido de las manecillas del reloj, destaca el nombre de Manuel Martínez Báez y en la parte inferior izquierda la leyenda *ex libris*.

Como ya se ha visto, sus dibujos, que aparecen en diferentes espacios, tienen la característica de que se sitúan en el terreno de difusión de la cultura, lo que se confirma en los anuncios que realizó para conciertos musicales, conferencias y libros. Pero el trabajo de Elvira no escapó al dicho de que toda excepción confirma la regla, pues en su archivo personal existe un anuncio publicitario, cuyo contenido cae en el terreno mercantil.

El producto promocionado es el Epithelium Stendhal (figura 39) y en el anuncio específica que se presentaba en ampollitas y crema. El anuncio se ilustra con el torso de una mujer desnuda cubriéndose el pecho con las manos. El cabello suelto parece impulsado hacia el hombro derecho de la mujer, lo que permite apreciar el rostro y el cuello.

La imagen no está firmada y es difícil establecer el alcance que tuvo el producto, pues Elvira Gascón sólo conservó el recorte, y no registró de dónde provenía ni apuntó para qué estaba destinado el producto. No obstante, hizo la siguiente anotación: “el único anuncio que hice yo en mi vida: y no lo firmé”. Con ello la artista se refiere al carácter comercial del producto, pues ya había realizado otros anuncios, pero de carácter cultural. Lo que sí puede percibirse es que la nota expresa cierta vanidad, por incursionar en una actividad que no era común en su obra; al mismo tiempo, tiene como propósito identificar un dibujo que se olvidó, o no quiso firmar.

Si sorprende su incursión en la publicidad, más sorprendente resulta su acercamiento al teatro. Así, en 1962 colabora como escenógrafa en la obra de *Agamenón*, que se presentó en el teatro El Granero.¹⁰ La prensa no ocultó el asombro que ocasionó la presencia de la artista en ese terreno, gracias a lo cual se conoce su acercamiento al teatro. *Excelsior* destacó que el dominio que la artista tenía del mundo helénico le había llevado a realizar una escenografía de gran riqueza, agregando que también había estado a cargo del vestuario. El trabajo no resultó una labor sencilla, lo que hizo comentar a Mara Reyes: “es preciso hacer notar que con esta obra se demuestra una vez más que no es necesario el lujo para hacer una buena producción. Elvira Gascón contó con un mínimo de recursos para realizar su trabajo y con ellos logró una excelente resolución de los problemas escenográficos, inclusive la entrada a la

escena, en forma simultánea, de dos carros que traen, uno, a Agamenón, y otro a Casandra”.¹¹

Sí *Excelsior* elogió el trabajo realizado por Elvira Gascón, en *El Nacional* Cipriano Rivas llamó la atención sobre el nerviosismo de la artista en su debut teatral, traducido en “ingenuas protestas de la autora de los figurines sobre que debieran haberse confeccionado los trajes”.¹² Señalaba, también, que los créditos que debían darse a Elvira Gascón no eran los justos, a diferencia de los que se concedían a los actores.

Novedades, por su parte, destacó que su incursión en el teatro le abrió nuevos rumbos, en los que la artista decidió no incursionar. De esta manera, el diario decía: “la magnífica pintora y dibujante, está trabajando en unos diseños de vestuario y escenografía para ballet por encargo de Magda Montoya, directora del Ballet Universitario. Elvira se ha soltado el pelo y está haciendo cosas de maravilla”.¹³

Esmalte

La inquietud por desarrollar su trabajo a través de nuevas técnicas hace que en 1971 Elvira Gascón comience a practicar el esmalte. Al incursionar en este campo no partió de la nada y a pregunta expresa de Lourdes Ortiz, en 1972, de ¿dónde aprendió esta técnica?, la artista respondió: “el año pasado tomé un curso en la escuela de Diseño y Artesanías de la Ciudadela. No pude terminarlo por haber tenido que marchar a Europa, donde expuse durante un mes en Londres. Luego estuve un mes en Madrid. Pero el tiempo que estudié lo hice con dedicación y cariño, así que aprendí bien”.¹⁴ Elvira resultó ser tan buena alumna que muy pronto instaló en su domicilio su propio taller. El siguiente paso fue la enseñanza, pues abrió las puertas de su casa a todo aquel que tenía la inquietud por aprender esta técnica.

Una vez que la artista se siente segura en esta técnica, aprovecha la invitación que le hace Rodolfo Mier Tonche, promotor cultural del Centro Libanés para presentar sus esmaltes en el salón de exposiciones de esta institución. La exposición se presentó con el título *Cantar de Cantares de Salomón. Quince esmaltes alveolados de Elvira Gascón*. La invitación a la muestra incluía una breve presentación a cargo del propio Rodolfo Mier Tonché, en que destaca la importancia de la línea; así como la capacidad de la artista para desentrañar la belleza del hombre, que no se limita a lo corporal, pues también se incluyen los elementos que lo rodean.

El promotor del Centro Libanés termina su presentación con el siguiente párrafo: “Elvira Gascón, maga y sacerdotisa del trazo leve de helénica presencia, rescata ahora en estos esmaltes los volúmenes y las masas de los templos hindúes de Khajuraha, Elura, Konarak, Aujante y otros, para darnos el asombro de un rito humano que nos hace creadores; el amor, siempre el amor”.¹⁵ De esta manera, vuelve a utilizar como fuente de inspiración el Cantar de Cantares de la Biblia, al que agrega iconografía procedente de los templos hindúes.

En la invitación se incluyó también el poema que Carlos Pellicer había dedicado en 1964, en el que rinde homenaje a su trabajo:

Habla a toda línea, en todo instante
 La línea que en tus manos se fabrica
 Humo de sencillez claro complica
 Tu línea, prodigiosos navegante.
 Línea que a toda flor es semejante,
 Contorno floreciente, comunica
 Su leve hilo que se multiplica
 Sin que nada lo impida o le quebrante.
 Para alinear una palabra puede
 Medir el ritmo que a su flor concede
 Con la mano más fácil y sonora.
 Sólo con la mirada de tu mano
 Puede la línea ser y estar señora
 De un aéreo lineal tibio y humano.¹⁶

Además del poema de Carlos Pellicer, destaca el interés de la prensa por la aventura de la artista en esta nueva técnica. *Excelsior* anuncia el 5 de febrero que iba a presentarse la exposición en el Centro Libanés y sin conocer aún las obras que se exhibirían no duda en calificarlos de “hermosos esmaltes”.¹⁷ Por su parte, *Novedades* señala “Elvira Gascón se ha caracterizado siempre por su talento e inquietudes artísticas, siempre en la búsqueda de lo novedoso, de algo que enriquezca su arte; por eso el año pasado ingresó a la Escuela de Diseño y Artesanías de la Ciudadela, donde estudió con ahínco la técnica del esmalte”.¹⁸

A pesar de que desde el primer momento la prensa destaca la utilización de una nueva técnica, Elvira aplica dos elementos que la ligan a las obras que ya había realizado. El primero, ya mencionado, la reutilización como fuente de inspiración del Cantar de los Cantares, que incluso se introduce en el título de la exposición. El segundo se encuentra también anunciado en el título, pues se consigna que los esmaltes son alveolados, porque las figuras que aparecen en él, se forman por medio de hilos metálicos, en general de cobre, los espacios que se forman entre los hilos se cubren con esmalte y posteriormente se introduce al horno. Pablo Fernández Márquez, desde *El Nacional*, hace hincapié en que cada exposición de Elvira Gascón resulta una sorpresa, pues siempre hay algo nuevo. Y finaliza su texto con el siguiente párrafo: “decíamos al comienzo de estas líneas que la pintora nos desconcierta en cada una de sus manifestaciones artísticas. Pero en principio nada más, porque, luego, examinando sorpresa por sorpresa, encontramos que en todas, desde la primera hasta ésta de hoy, hay un hilo bien definido, de continuidad; la belleza del cuerpo humano, expresada de manera grandilocuente y poética”.¹⁹

La característica principal de las obras de la muestra es la presentación de la unión entre el hombre y la mujer a través de un abrazo, un beso o incluso la mirada. Por lo menos eso se percibe en las imágenes que la prensa reprodujo. En una de *Novedades*, titulada *Monstruo de Sanir*, aunque la impresión no es muy buena, se ve en primer plano la figura, en silueta, de un felino echado, realizada con pocos hilos metálicos y en el colorido predomina el ocre. Detrás, aparece otro felino con las fauces abiertas, realizado también con pocos hilos metálicos, pero en color morado.

Las reproducciones que la prensa publicó de los esmaltes que Elvira Gascón expuso en el Centro Libanés variaron el color, pues respecto a *Monstruo de Sanir* en un reportaje de *Excelsior* la artista dijo: “un versículo, el que habla de los leopardos y los leones de Hermón, de esas tierras, lo hice doble; leones y leopardos verde esmeralda, y leones y leopardos, coral. Me encanta dibujar felinos. En este caso muy extraños, porque sus orejas no son redondas sino puntiagudas: son felinos orientales... ¡qué fauces! Además yo adoro a los animales”.²⁰ No cabe duda de que este esmalte responde a la atracción de la artista por los felinos, pues en la *Biblia* éstos sólo son mencionados como elementos de referencia, el párrafo en que aparecen dice así:

Ven del Líbano, novia mía,
ven del Líbano, vente.
Otea desde la cumbre del Amoná,
desde la cumbre del Sanir y del Hermón,
desde las guaridas de leones,
desde los montes de leopardos.²¹

En este sentido, debe resaltarse la capacidad creativa de Elvira Gascón, pues a pesar de la escasa mención que se hace de leones y leopardos, ella los coloca como figuras principales de la obra. En ella la artista rinde un homenaje a estos animales, al convertirlos en seres fantásticos, que tienen su origen en los viejos templos hindúes. En otra imagen publicada por *Novedades*, con el título *Atráeme en pos de ti*, se muestra el torso desnudo de una mujer, con una larga cabellera. A pesar de que el cuerpo aparece desnudo, lleva algunos adornos en las muñecas y brazos; su rostro de perfil está a punto de recibir el beso del hombre que se encuentra detrás de ella. La figura masculina, casi negra, sujeta un seno a la mujer con la mano derecha. Lleva barba y una incrustación en la frente, elemento que lo liga a la cultura hindú. En esta imagen Elvira recupera el tema de los amantes que trató en diferentes ocasiones y técnicas.

Excelsior, en el artículo de Noemí Atamoros, también, incluyó algunas fotografías de los esmaltes de la exposición, pero se consignó que los títulos de las obras correspondían a un verso del Cantar de los Cantares. Así, en el esmalte titulado *Puerto cerrado eres, hermana mía, esposa, fuente sellada*,²² aparecen dos rostros (figura 40). En el lado izquierdo, casi de frente, aparece el rostro de un hombre. Las líneas que se mezclan con el cabello simbolizan un tocado y sus ojos son alargados. En el

lado derecho, se ve una mujer de perfil, y su cabello también se mezcla con elementos ornamentales que la vinculan con el arte hindú. La posición de los rostros indica que la mujer está próxima a dar un beso en la mejilla al hombre. En cuanto al color que aparece entre los hilos de cobre, predomina el azul.

La utilización de la técnica del esmalte como un medio de expresión no fue un hecho pasajero en Elvira Gascón. Puede decirse que despoja a esta técnica de su concepción artesanal, para darle un lugar dentro del arte. Así, esta técnica estará presente en sus exposiciones posteriores.

Obra de caballete

Elvira Gascón dedicó parte de su vida a las obras de caballete. Éstas fueron tan importantes que en la exposición retrospectiva que presentó en el Palacio de Bellas Artes, en 1977, se exhibieron 98 óleos, un número importante si se toma en consideración que la muestra estuvo integrada en total por 204 obras. Conviene recordar, como ya se señaló en los capítulos anteriores, que la artista comienza a participar en exposiciones colectivas desde 1940,²³ pero fue hasta 1955 cuando presentó una individual en El Cuchitril, integrada por 14 obras, en las que predominó su relación con lo mexicano. Aunque la prensa elogió la muestra, para Raúl Ortiz ésta no hubiera sido posible sin haber pasado previamente por el dibujo: “la preparación ya la tenía, sólo cuando se llevan golondrinas locas en la sangre, se puede tener esa agilidad aérea en el trazo del dibujo. Y siendo dibujante, los primeros pasos para ser un pintor han sido dados”.²⁴

Otro hilo que puede establecerse entre estas dos muestras es que Elvira Gascón se fue desprendiendo de los cuadros que presentó en su primera exposición. Sin embargo, conservó una obra que se registró en el número 85 del catálogo con el título: *Cuchitril, maternidad*.²⁵ La razón para conservar este cuadro fue, sin duda, recordar su primera exposición. De igual manera, aparece una vinculación con lo mexicano, entendiendo con ello el mundo indígena, que tanto llamó su atención.

Cristo-hombre

Los temas de los óleos que presentó Elvira Gascón en el Palacio de Bellas Artes son diversos. Algunos tenían que ver con los mitos griegos, otros con homenajes a la India y algunos otros con temas religiosos que van de la expulsión del paraíso a representaciones de San Sebastián, la virgen de Guadalupe y Cristo. En este último tema conviene detenerse, pues la pintura titulada *Cristo-hombre* es una de las obras de las que la artista se sentía más orgullosa, llegando a decir que nunca la vendería.²⁶

El proceso para la realización de este Cristo fue largo. En principio, Elvira no tenía establecido que Cristo fuera su figura central; sin embargo, lo que sí rondaba su mente era el tema de la muerte. Esta obsesión la manifestó en una entrevista que concedió a Sergio de Ávila, después de haber presentado su exposición sobre *El Cantar de los Cantares*, en la Galería de Arte Mexicano, en 1975. En esta conversación

a lo que menos se refirió fue a la exhibición que acababa de presentar. Pero al preguntarle por el próximo tema que abordaría, respondió: “muerte, muerte de todo: seres, bestias, naturaleza entera. Y así como en esta exposición he pretendido y creo haber dado la sensación del lazo humano, en esta obra la sensación que busco es de silencio, olvido, paz. No calacas para hacer temblar a los niños, no muertes objetivas sino con paleta distinta: decir la cesación de la vida”.²⁷

Hasta 1975 relaciona su interés por la muerte con la figura de Cristo, pero no puede determinarse a qué obedeció tal inclinación. Aunque Elvira Gascón nunca negó su religiosidad, tampoco ocultó su rechazo a la Iglesia como institución. Al preguntársele cuál era la obra que le había dejado más satisfecha, no dudó en responder:

¡Ah! Mira es un Cristo, grande, enorme, que acabo de pintar. Es un Cristo, pero no es un Cristo divinizado, iluminado, sin halo de beatitud. Es simplemente un hombre, clavado a una cruz. Y muerto. Cuando lo terminé, vino a verme Carlos Pellicer, y me preguntó cómo la titularía. Yo le dije: bueno, pues... Crucifijo.

No Elvira —me dijo Carlitos— este es Cristo Hombre.

Y así se llama.²⁸

Como se ha dicho la artista invirtió varios años para establecer una idea clara de lo que deseaba realizar, e incluso cuando y encontró el tema realizó diferentes estudios; así como dos bocetos del mismo tamaño de la obra final. Todo este trabajo culminó en un cuadro que realizó en tres horas, sobre el que dijo:

No recuerdo otras tres horas más lúcidas en mi vida, ni con más pasión, ni con más amor, ni más feliz que éstas tres últimas horas. Por un lado era la figura de Cristo, que me apasiona; pero la otra pasión era ver cómo lo estaba logrando. Son poquísimas las ocasiones en que uno logra algo. Por lo general el artista queda como lacio, piensa sí, pero era otra cosa lo que yo quería. Aunque la gente le diga que está bueno, y lo vendes, o no lo vendes o lo regalas, siempre está aquella cosa que se pensaba. En este caso no, era eso.²⁹

Lo hasta aquí dicho sobre *Cristo-hombre* comprueba que fue el óleo al que Elvira Gascón le tuvo más aprecio. Por tanto, la pregunta obligada es ¿qué tenía de especial esta obra? Antes de ofrecer una respuesta es conveniente conocer la imagen que mide 235 por 115 centímetros, realizada en tonos oscuros.

La figura del Crucificado (figura 41), con los brazos extendidos y la cabeza inclinada hacia el hombro izquierdo, ocupa casi en su totalidad el espacio de la pintura. El cuello, hundido, y el cuerpo no presentan la marcada anatomía que suele caracterizar las figuras de Cristo, pues el abdomen se encuentra colgado por el peso de las vísceras. En las extremidades inferiores tampoco se resalta la musculatura. En cuanto al color, predominan los ocre. Además, resalta que en el rostro del

Cristo tampoco se incline por los cánones occidentales, pues sus rasgos son los de un indígena. La cruz es de grandes proporciones, pues el madero vertical supera las dimensiones del cuerpo, y el horizontal, donde se encuentran clavadas las manos, no aparece completo; pues continúa más allá de los límites del cuadro. Con ello quiere significar que el cuerpo del Cristo-hombre está muy lejos de poder cubrir el espacio divino simbolizado por la cruz.

Lo primero que salta a la vista es que en el Cristo de Elvira Gascón no encontramos el tradicional estudio anatómico del cuerpo. Con ello, podría pensarse que la artista se aleja de lo académico, pero no es así, pues en la exposición retrospectiva de Bellas Artes, en la que el cuadro de Cristo ocupó un lugar primordial, Elvira dio a conocer que para realizarlo utilizó como modelo un cadáver.³⁰ El proceso para disponer del cuerpo no fue fácil, pues como ya se dijo era una idea que rondaba su mente desde 1970; a ello debe sumarse que al solicitarlo en los hospitales, Elvira Gascón había especificado que el cuerpo tenía que ser de un indígena y afirmaba: “si yo hubiera estado en Suecia, hubiera pintado un Cristo güero, envoltura humana en güero. Pero en México, quería yo un indígena, no un mestizo, no un criollo, por supuesto. Por eso yo había rogado a varios doctores que cuando apareciera un indígena, un desconocido, me dijeran”.³¹

La solicitud de Elvira Gascón fue atendida en el hospital Xoco en que se le permitió trabajar con el cadáver de un albañil de rasgos indígenas caído de un andamio, que no había sido reclamado. Sobre el trabajo que la artista realizó con el muerto se dijo:

El cuerpo del infortunado trabajador fue colocado con sus brazos en la postura de una crucifixión, y Elvira se aprestó a tomar los apuntes necesarios que documentarían posteriormente su interesante pintura. El resultado: un crucificado con la cabeza humillada, hundida entre los brazos, un abdomen abultado por la falta de la tensión muscular y un cuerpo en general que no presenta la buena disposición, ni la simetría suavemente muscular del Cristo crucificado que nos dieron a conocer los pintores clásicos europeos.³²

El título de *Cristo-hombre* no pudo ser más afortunado, pues la figura es despojada de todo halo de divinidad, para convertirlo en un ser humano, que al morir sufre el mismo proceso de descomposición que cualquier otro cuerpo. En este sentido, la artista cumple con las normas académicas, ya que se sirve de un modelo y realiza un estudio anatómico, dejando fuera toda idealización.

El cuadro no sólo llamó la atención de Carlos Pellicer, sino que a partir de la exposición de Bellas Artes, el Cristo fue un tema recurrente en todo lo que publicó la prensa sobre Elvira Gascón. Además, durante 1977 el cuadro fue motivo de homenajes, ejemplo de ello es el poema que le escribió Jorge Eugenio Ortiz:

Por el Cristo humano
 De Elvira Gascón
 Este Cristo en la cruz, de Cristo muerto,
 que por pintarlo así, tan sólo humano,
 de la morgue arrastraste y con tu mano
 contra el muro colgaste en cruel entuerto.
 Cristo sin corazón, y Cristo yerto.
 su vientre hinchado de parir insano
 la redención sangrienta por su hermano
 que somos nós en el pecado cierto.
 El cuerpo exangüe en su amarillo pende,
 todo un magro dolor cae del madero,
 un cerco vasto la amargura extiende:
 Que tu experto pincel al mundo asombre.
 A Dios pintaste de hombre, muerto entero.
 Y olvidaste pintar que es Dios en hombre.³³

Elvira siguió realizando óleos, aunque de ninguno sintió tan orgullosa como de su *Cristo-hombre*. En este sentido, resulta interesante que, a pesar de haber sido catalogada como una artista helénica, a cuya temática dedicó diversos óleos, se sintió más complacida por un Cristo con rasgos indígenas. Finalmente, debe señalarse que el interés por dominar distintas técnicas y la atracción por el mundo indígena mexicano ponen de relieve su vinculación con las vanguardias; sin embargo, tampoco logra desprenderse de su formación académica, y de hecho no busca hacerlo. Por tanto, puede decirse que la combinación de los dos elementos fue lo que realmente le llevó a destacar en el ambiente artístico mexicano.

LAS LÍNEAS TRASLADADAS A LOS MUROS

Como se ha visto, además de participar como ilustradora en la prensa así como en libros y revistas, Elvira Gascón incursionó en la pintura y en el esmalte. Si su participación en estas técnicas resulta desconocida, todavía lo es más su acercamiento al muralismo, terreno en el que realizó varias obras desde su muy particular estilo.

Cabe recordar que para Elvira era primordial la simplificación de la línea, característica que, como ya se ha señalado, había heredado de las vanguardias: “si va a dibujar una mano y la logra con dos líneas, ¿para qué quiere más y más? Desconfía del señor que para dibujar va haciendo pasto, una serie de rayitas. Quién hace eso es porque va a corregir. No, haga una sola línea y si la acierta, dibuje, y si se estrella pues

dedíquese a tejer".³⁴ Así, debe tenerse presente la manera en que destaca la línea, pues en sus murales le concede el mismo lugar.

Como se señaló Elvira Gascón entra en contacto con la pintura mural en Madrid, al estudiar en la Academia de San Fernando. A pregunta expresa de Beatriz Reyes Nevares de si había practicado la pintura mural en España, contesta:

No, cuando estudiaba, había muerto el profesor. La clase estuvo vacante dos años. Nunca la tomé, lo mismo que la clase de grabado. Además era optativa. Las técnicas que empleo las he aprendido en México. Lo mejor es la práctica. En realidad, debería haber tomado un curso, pero por mis ocupaciones, no pude. Preferí yo misma descubrir sus secretos a fuerza de experiencia y de tirar paredes al suelo. Chávez Morado me ayudó mucho con sus consejos, siempre está dispuesto a resolverle a uno los problemas. Es muy buen amigo.³⁵

En el catálogo de la retrospectiva que sobre Elvira Gascón que se presentó en el Palacio de Bellas Artes, en 1977, se consignaron siete murales que la artista realizó de 1956 a 1968:³⁶ en 1956 realiza *Epifanía*, para la iglesia La medalla Milagrosa; en 1961, *Estampida de caballos* y *Guarida de tigres*, para dependencias del ISSSTE; en su domicilio realiza *Gatos* y *Grupos de caballos*, en 1962; en 1964, *San Antonio*, en la Iglesia de San Antonio de las Huertas, y en 1968, *San José y la Virgen*, en el convento de los padres Josefinos.

El tamaño de cada mural varía, pero la técnica es la misma: concreto teñido, receta inventada por la artista. Aunque rara vez llegó a hablar de la fórmula, la describió de la siguiente manera:

Rebajado el muro unos cuatro centímetros, se extiende una capa de confitillo y cemento de 1.5 centímetros, encima otra de arena y cemento y, por último, una más de mármol molido, en la que se lleva al cabo (sic) la labor artística. Elvira traza las líneas de sus figuras mediante una punta metálica, en el material fresco (se conjuntará al cabo de cuatro horas, por lo que debe actuar tan diestra como rápidamente). Ya seco, viene la lenta y fatigosa tarea del pulido.

—Yo misma lijo y voy determinando las superficies que deberán quedar más lisas que otras —explica.

Por último se tiñe con un pigmento especial incorporado a algún vehículo que lo fija.

Es un truco que realmente no inventé —añade—, sino que hallé casualmente.³⁷

Cabe mencionar que, además del concreto teñido, Elvira llegó a manifestar su conocimiento de otras técnicas, al decir "el fresco es la señora de ellas. La más antigua, la más noble, la más prestigiada. El temple es propia de motivos delicados. Se usa solamente en interiores. La vinilita... es resistente, resistente hasta lo

increíble”.³⁸ Algunos de sus murales han desaparecido, por lo que es difícil precisar la técnica. Sin embargo, puede decirse que la artista liga el concreto teñido con San Antonio de las Huertas, por lo que es probable que en este mural lo haya utilizado por primera vez.

En cuanto al primer mural, *Epifanía*, no indica en qué parte de la iglesia de la Medalla Milagrosa se ubicó. El arquitecto encargado de la obra, el español Félix Candela, posiblemente influyó para que Elvira realizara la obra. En cuanto al título, el *Diccionario de las religiones* de María Teresa Ramón considera que “la Epifanía se consagraba a la manifestación a los [Reyes] Magos; posteriormente se introdujo la conmemoración del bautismo de Jesucristo y el milagro de las bodas de Canaán”.³⁹ La *Enciclopedia Universal Ilustrada* coincide con la anterior definición, pero agrega que el nombre también alude a la santa del monasterio de Nuestra Señora de la Caza en Pavía, que “se cree era hija de Ratchis, rey de los lombardos y que murió el 6 de octubre del 795”.⁴⁰

Aunque el mural ha desaparecido puede precisarse a través del boceto (figura 42) que aparecía la Virgen de Guadalupe elevándose y a su alrededor ángeles, algunos en actitud de veneración y otros tocando un instrumento. Los que se encuentran de pie, flanqueando a la Virgen, fueron la causa de la destrucción del mural, aunque no se ha podido precisar el año, pues el sacerdote encargado de la iglesia consideró profano que se les vieran las piernas. En el exterior de la iglesia aparece un mural, de autor desconocido (figura 43) en que se retomó la idea de Elvira, pero con las piernas de los ángeles cubiertas. Lo más probable es que el mural de Elvira localizase en la capilla anexa de la iglesia, dedicada a la virgen de Guadalupe, en la que actualmente se encuentra un mural de la guadalupana realizado con azulejos (figura 44).

Los murales que realizó para las dependencias del ISSSTE, *Estampida de caballos* y *Guarida de tigres*, también se encuentran desaparecidos. En las oficinas centrales del ISSSTE se carece de información al respecto; sin embargo, es posible ubicar el lugar en que se encontró *Guarida de tigres*, gracias a que en su archivo Elvira conservó el guión de un reportaje transmitido en Metrópoli-Canal 2, el viernes 15 de diciembre de 1961, titulado *Fisonomía de la urbe*:

Está siendo ejecutado en uno de los barrios más pobres de la ciudad, en la confluencia de la Av. Del Rastro y la calle de Peluqueros, donde el pueblo como tal y trabaja mucho, sueña poco y procrea sin descanso. En el barrio hay muchos niños.

Los niños forman mi pequeño público, mientras trabajo, nos dice la artista del mural, que representa un grupo de cabezas de leones, de color rojizo, con brillantes ojos. Señala la entrada al jardín en una guardería infantil, de las muchas que el Instituto Mexicano del Seguro Social está edificando para cuidar de los niños sin recursos⁴² (figura 45).

Llama la atención que el guión diga que el mural se encontraba en una dependencia del IMSS y no del ISSSTE. Ello se debe, sin duda, a un error del reportaje,

pues la guardería aún se encuentra en la calle de Peluqueros de la colonia Morelos y pertenece al ISSSTE. Sobre la técnica utilizada no se dice nada, pero es probable que se haya tratado de la vinelita, ya que en esas fechas era un procedimiento con el que Elvira Gascón experimentaba: “trabajo la vinelita a la intemperie. Resiste a todo; al sol, a la lluvia. Si se mancha, puedes lavarla con agua y jabón. Tiene enormes posibilidades plásticas, que yo apenas empiezo a descubrir”.⁴³ En el caso específico de la guardería de la calle de Peluqueros se precisa que estaría en el jardín y en contacto con los niños, por lo que Elvira debió pensar en la manera de que perdurara.

En 1962, en su domicilio, Elvira realizó *Gatos* y *Grupa de caballos*, murales que parecen estar ligados a los que realizó para el ISSSTE y a la experimentación con la vinelita. En una entrevista con Beatriz Reyes Nevares, comentó: “en mi casa, en el jardín, he instalado un taller de pintura mural. Las vinelitas han aguantado todos los chaparrones de la temporada, sin ninguna alteración. No hay inclemencia que la afecte, excepto la piqueta. Por esto, yo creo que podría lograrse en los jardines de las grandes residencias, y en los centros urbanos que ahora se construyen, un efecto muy placentero con murales de este tipo”. Lo anterior lleva a Beatriz, en un intento por ejemplificar lo dicho por Elvira, a describir el jardín de la pintora:

Y es cierto. Yo conozco el jardín de Elvira Gascón. Entre las trepadoras, parece cosa de maravilla el torso blanco que asoma en un rincón, o el poderoso cuello de un caballo, o aquel grupo de toros peleoneros. Los musgos les confieren apariencia de decoración antigua, recién descubierta, como si fueran pinturas cretenses abandonadas un momento por la nube de arqueólogos y turistas.⁴⁴

En el texto no se menciona el mural *Gatos*, pero es posible que el cuello de caballo a que hace referencia Beatriz pertenezca al consignado en el catálogo de 1977. De igual manera, deja al descubierto que existieron otros murales, hoy también desaparecidos.

De *Gatos* podemos darnos una idea a través de una fotografía que se conserva en el archivo personal de Elvira Gascón (figura 46), de la artista parada en su jardín, donde detrás de ella, incorporado a la vegetación, se ve el mural. A la izquierda de la artista se entrevé parte de un gato de grandes dimensiones hecho con unas cuantas líneas. Por lo que se distingue, el felino estaba de frente y próximo a emprender el salto. A la derecha se ven dos gatos. El de la parte superior, a pesar de que su cuerpo está de perfil, tiene el rostro de frente. El de la parte inferior, aunque está de perfil, la pintora lo ha captado en el momento en que voltea hacia atrás. Con ello vemos su rostro del lado izquierdo, lo que simboliza la elasticidad del gato, pues la porción de su cuerpo que observamos es la derecha.

La artista viste una camisa arremangada, y en la parte inferior, aunque no puede precisarse por lo oscuro de la imagen, parece que lleva una falda larga oscura. Está en actitud de explicar algo, pues extiende levemente la mano izquierda, como

si acabara de señalar la obra. En la mano derecha lleva los lentes, y la idea de que está hablando se confirma por la boca entreabierta. Posiblemente la foto haya sido tomada durante una entrevista o una reunión, en la que se refirió a sus murales.

A partir de que Elvira realiza su mural *Epifanía*, inicia un proceso de aprendizaje y experimentación en el terreno del muralismo que culmina con los trabajos que lleva a cabo en 1961. También es importante que en este año realice una exposición en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), que estuvo integrado por este tipo de obras. Margarita Nelken llama la atención, desde *Excelsior*, sobre la muestra, y establece una diferencia con aquellos lienzos de grandes dimensiones destinados a cubrir muros, pero que en el sentido estricto de la palabra no pueden considerarse murales. En cambio “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... 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”.⁴⁵ Es decir, en esta exposición Elvira se manifiesta como una artista consumada, que domina diferentes técnicas murales.

Los mismos murales hicieron que Pablo Fernández Márquez considerara a Elvira como una especie de prometeo que ha viajado al Olimpo para dar a conocer al hombre los secretos del arte. Refirió, también, que así como sorprendió como dibujante y pintora, ahora lo hace como muralista. Pues, sus trabajos expuestos en el IFAL:

Se exhiben unos cuantos murales de pequeñas dimensiones, podríamos también, a la vez que recordamos las anteriores reflexiones en el recorrido de las obras expuestas a su regreso de Grecia, decirnos que Elvira Gascón vuelve de un recorrido de imaginario por las cavernas de la prehistoria para traernos el toro y el caballo de las pinturas rupestres en una interpretación moderna, con la delicada sensibilidad de su extraordinario temperamento artístico.⁴⁶

Las reinterpretaciones que hace Elvira Gascón en sus obras no se limitan a las obras rupestres o el arte griego, sino también, como señala Fernández Márquez, a Picasso, quién se sintió atraído por el arte antiguo.

Paul Westheim, que con anterioridad se había ocupado de la obra de Elvira Gascón, al referirse a la exposición del IFAL destacó que los murales presentados contenían la misma riqueza y fuerza que había manifestado en sus dibujos, y continuaba señalando:

Sus nuevas obras, los diversos cuadros de toros —Dos toros, Descenso, El cielo, Se embisten—, de caballos —Manada, Glosa sobre un caballo de Leonardo—, su visión del cielo nocturno. Así, es la noche muestran una clara e ingeniosa composición, una arquitectura interna, que organiza la superficie pictórica, sin sacrificar el movimiento colorístico.⁴⁷

La exposición también fue importante, porque a partir de ella se invitó a Elvira Gascón a realizar los murales dedicados a San Antonio, en la iglesia de San Antonio de las Huertas de la que eran arquitectos Félix Candela y Enrique de la Mora.⁴⁸ Este mural fue muy citado por la prensa e incluso en las entrevistas que se realizaron a Elvira se le preguntó por él, y destacó, éste sí, que fue realizado con la técnica del concreto teñido.

En San Antonio de las Huertas Elvira realiza seis figuras de más de seis metros de altura con escenas de la vida de San Antonio. La historia comienza con la figura que se encuentra a la derecha del presbiterio, que representa al santo joven, antes de entrar a la orden franciscana. Le sigue un San Antonio en el retiro del monte Paolo y finaliza esa sección con San Antonio y el Niño Dios (figura 47). La historia continúa a la izquierda de la puerta con el santo ya como doctor evangélico; le sigue un San Antonio orando, y termina la historia con el cadáver de San Antonio, con hábito, descalzo y un crucifijo sobre el pecho.

Debajo de cada figura aparecen tableros, a manera de friso, en los que se complementa el pasaje a que está aludiendo cada San Antonio. En la base de cada uno de los cuadros Elvira escribió una estrofa de un corrido que ella compuso, la primera dice:

Pido a la gente permiso,
 pido luz a mi memoria,
 para cantar el corrido
 de San Antonio y su historia.

La forma en que Elvira Gascón dispone las imágenes y articula la historia recuerdan al Giotto, sobre todo en los tableros que hacen alusión a una ciudad que tiene relación con el santo. Un ejemplo de ello se observa en el tablero en que se observa una especie de marco a través del cual se ve una ciudad (figura 48). Ésta aparece amurallada y dentro de ella mediante líneas esgrafiadas se representan las diferentes edificaciones que dan la idea de abigarramiento. La profundidad se da a través de la altura de las construcciones que se van sucediendo y diferenciándose por las torres.

En la basílica de San Francisco el Giotto hizo lo mismo, como puede observarse en la *Expulsión de los demonios de Arezzo* (figura 49). La ciudad de Arezzo aparece amurallada, pero a diferencia de Elvira que la representa desde un punto elevado para que el espectador tenga la sensación de que observa toda la ciudad, el Giotto sitúa al espectador fuera de la ciudad. Las construcciones en el interior sobresalen de las murallas, y éstas dan profundidad por medio de la altura; las construcciones distinguen con los colores.

La imagen recuerda el pasaje en que San Francisco, al ver sobre la ciudad de Arezzo unos demonios, pidió a su acompañante que los ahuyentara. Los demonios huyen ante las palabras pronunciadas por el franciscano que aparece de pie y

señalando a los demonios. Mientras tanto, San Francisco se encuentra arrodillado y rezando. A la izquierda aparece parte de una iglesia que compite en tamaño con la ciudad.

Elvira demuestra su formación europea al igual que sus influencias, pues sus imágenes recuerdan también a Piero della Francesca, sobre todo en la serie de murales que realiza en la iglesia de San Francisco, *Historia de la Verdadera cruz*, especialmente el pasaje de *El hallazgo de las tres cruces y la comprobación de la verdadera cruz* (figura 50), pues en ésta, en la parte superior izquierda, se ve la presencia de una ciudad amurallada a manera del Giotto, en la que se distinguen las diferentes casas por sus tejados y la altura, aunque la mayoría de ellas están pintadas en tonos grises. Cabe decir que tanto Giotto como Piero della Francesca tienen otra relación con las vanguardias, e inclusive puede decirse que las ciudades que sirvieron de referencia a Elvira Gascón en su momento también fueron utilizadas por Pablo Picasso. Esto sobre todo resulta evidente en *El depósito de agua de Horta de Ebro*, de 1909.

Sobre la riqueza de su trabajo, Crespo de la Serna dice: “los delicados contornos que forman cada síntesis lineal constituyen el estilo general de Elvira Gascón; lo que más ha trascendido. Pero ella ha sido autora —desde hace años— de grandes pinturas; algunas de las cuales cubren muros y bóvedas de iglesias. Verlas mueven a considerar a quien las hizo un creador que evoca a maestros del muralismo de todos los tiempos”.⁴⁹

De la obra de San Antonio de las Huertas se escribió mucho, además de dar reconocimiento a la pintora como muralista; no obstante, *San José y la Virgen* no corrió con la misma suerte. Sin embargo, Elvira conservó el contrato que firmó con Eduardo Cardona para llevar a cabo la obra. En él se establece que: “la Sra. Gascón se compromete a pintar un mural de aproximadamente nueve metros cuadrados en el vestíbulo de la Capilla del Estudiantado Mayor Josefino situado en la calle de Augusto Rodín número trescientos cincuenta y cinco, teniendo como figuras principales a Santa María (de Guadalupe) y a San José dejando todo a su inspiración”.⁵⁰ Este contrato se firma el 14 de julio de 1968, pero Elvira ya había recibido un anticipo de seis mil pesos el tres de julio, “a cuenta del importe del mural de *La Sagrada Familia* de la Capilla Augusto Rodín”.⁵¹ Por tanto, aunque en el mural se represente a San José y la Virgen, el título no es ese. En cuanto a los pagos el contrato especifica “el Sr. Cardona se compromete a pagar dos mil pesos por metro cuadrado, según convenio. Las mensualidades serán de un mil quinientos pesos a partir del presente mes de julio hasta liquidar la cantidad que resulte”.⁵² Pero no se especifica el tiempo que duraría la realización, ni la técnica que se utilizaría.

El mural está en la entrada y representa a la Sagrada Familia (figura 51). En primer plano, los personajes; a la izquierda, la virgen María con los atributos guadalupanos, un manto blanco cubriéndole la cabeza, un vestido rosa ceñido en la cintura con un cordón, lleva una capa ocre. Tanto la capa como el vestido están decorados con flores y vírgulas. La virgen descansa sobre una luna, cargada por un ángel.

San José viste una túnica azul, decorada con flores y líneas onduladas; lleva el cabello largo, igual que la barba. Entre sus brazos sostiene al niño Jesús, dormido, vestido de blanco.

El fondo es rico en líneas, que dan origen a infinidad de formas arquitectónicas para dar la idea de una ciudad (figura 52). En la parte inferior derecha vemos a dos palomas, una azul y otra rosa, que beben agua de una bandeja. Entre San José y la Virgen se ve un pozo con una cuerda para extraer el agua, cuya orilla se encuentra un jarrón, decorado con una especie de caballo, que recuerda los jarrones griegos.

La técnica utilizada es la misma que la de San Antonio de las Huertas: concreto teñido; ello se nota en las líneas con que traza las figuras, pero sobre todo en las que se encuentran en el fondo, pues resalta el delineado hecho con una punta metálica.

El hecho de que la prensa no haya mencionado *La Sagrada Familia*, no le quita la importancia que alcanzó como muralista. De hecho, el que su trabajo como muralista no fuera apreciado entre los otros artistas, Elvira lo achaca más a su condición de mujer que a su calidad como pintora. Así, al preguntarle Ángeles González sobre la liberación femenina, Elvira respondió:

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...?⁵³

A partir de *La sagrada Familia*, Elvira se aparta del muralismo; sólo realizó una obra más, por lo menos conocida. Pera a diferencia de las otras, está última la lleva a cabo fuera de la ciudad; incluso corriendo ella con los gastos. A ésta se refirió muy brevemente en una entrevista concedida a Juan M. Muñoz, el 2 de octubre de 1995: “el México de las elites, del Distrito Federal y de los gobernantes no es este país... pinté una serie de murales en un convento del siglo xvi en Zongólica, un municipio de Veracruz... Me sentía activa y pasé varios años yendo y viniendo del convento, relata Gascón, una mujer extremadamente religiosa que observa una mística muy especial en los indígenas mexicanos”.⁵⁴ Llegó a Zongólica al entrar en contacto, en la ciudad de México, con el sacerdote Félix Vázquez, encargado de la iglesia, quien invitó a la artista a conocer el lugar. Elvira quedó fascinada con la sierra veracruzana. La iglesia había sido reconstruida después del sismo que sufrió Veracruz en 1973, por lo que el espacio se prestaba para realizar los murales.

En 1980 Elvira acordó con el sacerdote Félix Vázquez, pero sin ningún contrato escrito, realizar ocho murales, uno por año. La artista se comprometió a no cobrar ni un centavo por su trabajo. Por su parte, el sacerdote tenía que proporcionarle el material; alojamiento durante las temporadas que pasaba en Zongólica; alimentos; trasladar a la artista de su domicilio a Zongólica, y viceversa, y cerrar la iglesia cuando la pintora se encontrara trabajando.⁵⁵

Cada mural mide 3.20 por 2.10 metros y se encuentran divididos en dos secciones: tradiciones de la sierra veracruzana y pasajes de la vida de Cristo. Entrando a la iglesia, del lado izquierdo, se encuentran las tradiciones en las que se ven las montañas y la vegetación, típica de la zona, y la veneración de los indígenas a la cruz y a la virgen de Guadalupe. En Zongólica un elemento importante es el mercado o plaza de los domingos, pues los lugareños, así como campesinos de los pueblos vecinos, asisten a él para vender sus productos. En los murales vemos a indígenas cargando animales y algunos cestos con frutas, destinados a la venta. También se hace alusión a los bautizos y bodas.

En el tercer mural (figura 53), entrando a la izquierda, en la parte inferior izquierda se ve a un matrimonio recibiendo la comunión. Al centro se encuentra la pila bautismal y en la parte superior un cuadro en el que se ve al matrimonio compartiendo su primer alimento en común, simbolizado por la tortilla que los dos parten con sus manos. En el lado derecho aparece el producto de esa unión, consistente en el bautizo de los hijos. El sacerdote que ofrece la comunión y el bautismo es un retrato de Félix Vázquez.⁵⁶

Los murales de la derecha los dedica a Cristo: la expulsión de los mercaderes del templo, Cristo cargando la cruz, la Crucifixión y la Resurrección. Llama la atención la Crucifixión (figura 54), pues reutiliza el tema de Cristo-hombre que había realizado en 1975. Así, volvemos a ver a un Cristo indígena, con el estómago colgado y el cuello hundido. A los lados se encuentran los ladrones, Dimas y Gestas, también crucificados. Al pie de la cruz de Cristo se encuentra una calavera con el nombre de la artista. De igual manera, la pintora incluyó la dedicatoria: "Para México indígena, con amor. Mex. 88". Aunque las obras no están realizadas con la técnica del concreto teñido, sino al fresco, las figuras parecen estar remarcadas, resaltando con ello la línea.

Finalmente, debe decirse, después de este breve recorrido por la obra muralista de Elvira Gascón, que haría falta un estudio más sistemático sobre su incursión en esta disciplina; además, puede señalarse que si bien sus murales se inclinan por los temas religiosos, esto no minimiza su trabajo, a lo que debe agregarse que hay una buena parte de su obra que no se conoce. Algunos han desaparecido y otros deben permanecer en colecciones particulares, posiblemente decorando un jardín y manifestando en cada uno de sus trazos el nombre de Elvira Gascón, la ilustradora, la pintora, pero en este caso simplemente la mujer, la mujer muralista.

ELVIRA GASCÓN EN EL MEDIO CULTURAL

Uno de los puntos más delicados a que se enfrenta toda investigación es la clasificación de un artista dentro de un terreno específico. Ello no resulta del todo afortunado, pues los artistas cambian de intereses a lo largo de su vida, lo que se

refleja en su producción. Sin embargo, al contemplar en su conjunto la obra de Elvira Gascón nos damos cuenta que no se apega a esta regla. Ello no quiere decir que sus preocupaciones se hayan mantenido sin cambios durante toda su carrera. De hecho, su constante búsqueda de renovación la llevó a practicar diversas técnicas y buscar distintos espacios para mostrar sus creaciones. En todos ellos no escapó a una constante: la cultura.

La relación del trabajo de Elvira Gascón con la cultura ocasiona admiración, pero también extrañeza, sobre todo si se considera que la artista había vivido una guerra, a la que otros de sus compatriotas hicieron referencia en sus obras. Conviene recordar, pues ya se abordó con mayor amplitud en el primer capítulo, que Elvira se identificó con la República Española durante la Guerra Civil; no obstante, su participación con ésta no se da en el terreno político ni en el de las armas, pero sí en otro que tuvo igual o mayor importancia, pues participó en el rescate del Patrimonio Cultural de España. La artista rara vez se refirió a su participación en la guerra, pero publica una imagen en *Hora de España*, en que se observa la manera en que se rescataban las obras de arte de la destrucción.⁵⁷

Por tanto, la relación de Elvira Gascón con la cultura se inicia desde España, y a ello debe agregarse que siempre manifestó que su exilio se debía a una decisión propia: “venía sola y no por motivos políticos aunque hubiera servido a la República. Aquí estaba mi novio, el pintor Roberto Fernández Balbuena, con quien me casé a la semana de llegada a esta capital”.⁵⁸

A esto debe agregarse que, al preguntarle Marta Anaya sobre quiénes fueron sus primeros amigos al llegar a México, la artista respondió:

Los amigos de mi esposo: Arreola, Rulfo, Alfonso Reyes. Rulfo era igual que ahora, taciturno introvertido. Arreola gustaba mucho de jugar ajedrez con Roberto: Juanito era menos introvertido, iba a platicar con mi marido porque con cualquier tema que tocase. Roberto que era muy culto, se explayaba y hablaba y hablaba y eso fascinaba a Arreola.

—¿Qué nos dices de Alfonso Reyes a quien ilustró sus nueve rapsodias?

—Alfonso era chaparrito, chaparrito y gordito. Es el mejor prosista que ha tenido México. El país no ha dado otro como él. Le tomé cariño a don Alfonso y a Manuelita su mujer, más cuando Alfonso ya estaba en cardiología, Manuelita me habló y me dijo. Eres la única que falta de venir y Alfonso lo ha notado. Yo le dije que iría para allá y cuando llegué estaba Alfonso recostado, me miró con el rabillo del ojo y me dijo una frase que de seguro tenía aprendida ya:

—Elvira, no soy más que un frasco de perfume vacío.⁵⁹

Juan José Arreola comentó que, a pesar de haber conocido a Roberto Fernández Balbuena desde 1939, su amistad se hizo fuerte hasta 1949, pues a partir de ese año visitó con frecuencia la casa del matrimonio español. Sin embargo, las visitas debieron iniciarse con anterioridad, pues de un año antes es una fotografía (figura 55)

en que se ve a Juan José Arreola y a Roberto Fernández sosteniendo una acalorada conversación. En la escena, un tanto teatral, se percibe que ambos exponen sus argumentos, pero no para convencer a su interlocutor; más bien, buscando prolongar la conversación. El lugar en que se desarrolla el encuentro es el estudio del pintor, en el que se van apilando los libros por ya no contar con espacios vacíos; en la pared se observan diversas fotografías de la familia.

El medio en que se desarrollaron Elvira Gascón y Roberto Fernández, estuvo relacionado con la cultura. Si bien, es probable pensar que, en un principio su círculo de amistades estuvo integrado por compatriotas, con el paso de los años no existió una distinción nacionalista. Sobre las reuniones que se dieron en el domicilio del matrimonio Fernández Gascón, la prensa recordó: “¿quién olvidará esas reuniones que por las tardes de los domingos se celebraban en la casa del matrimonio de hispanos, tan llenas esas discusiones poéticas, de quehaceres estéticos, de amable departamento? Siempre preocupados y llenos de generosidad por y para los amigos que se nutrían del amor a la vida, del deseo auténtico de producir dentro de los más altos niveles de creación”.⁶⁰

Por tanto, aunque Elvira Gascón en un principio se vinculó con el círculo de amistades de su esposo, pronto fue estableciendo sus propias relaciones, para lo que se sirvió de su trabajo como ilustradora del Fondo de Cultura Económica. Sin embargo, la artista logró mayor presencia a partir de su colaboración en la prensa, en especial al aparecer sus trabajos en los suplementos de *El Nacional* y *Novedades*. Ello lleva a decir a Raúl Ortiz, en 1955:

Pasando el tiempo, los libros de poesía principalmente, que aparecieron en el mercado, venían ilustrados ya con dibujos de la misma mano, acusando además una certeza desusada para captar la esencia de lo poético del autor del volumen, añadiéndole prestancia. Ya para entonces se había popularizado el nombre de Elvira Gascón como una de las mejores y más finas ilustradoras. La demanda para ostentar sus dibujos fue ya indiscutible.⁶¹

En 1955 el medio cultural tenía en Elvira Gascón a uno de sus destacados representantes, y su importancia como ilustradora de literatos y poetas no decayó con el paso de los años. De hecho, puede decirse que ésta siguió en aumento y en 1977 Ignacio Rodríguez dijo: “la poesía de sus viñetas ha engalanado la obra poética de destacados hombres y mujeres de letras de México e Hispanoamérica. Así, contribuyó con su arte, en poemas y ediciones literarias de Carlos Pellicer, León Felipe, Andrés Bello, Germán Pardo García, José Pascual Buxó, Rafael Alberti, Carlos Fuentes y muchos otros personajes más del parnaso internacional”.⁶²

A pesar de que los dibujos que salieron de las manos de Elvira Gascón ilustraron lo más selecto de las letras durante las décadas de 1940 a 1970, su trabajo no escapó a las críticas. Así, en 1952 Helia D’Acosta dijo en *Excélsior*:

Quien considera que todavía estamos en Nepantla —es decir, indefinidos, neutros— es Emilio Uranga; por eso, aparte de pronunciar conferencia tras conferencia, ha organizado sus ideas y escrito su *Análisis del ser del mexicano*, tomo 4º de la colección México y lo mexicano, que editan Porrúa y Obregón, quienes con empeño digno de mejor causa siguen poniendo en la carátula la misma horrible figura que aspira a caracterizar la presentación de la serie, pero que en realidad la distinguirá por una absurda reiteración de mal gusto.⁶³

La nota está encaminada, en principio, a criticar la obra de Emilio Uranga; sin embargo, no ofrece una argumentación sólida que la respalde. Lo mismo sucede con la imagen, pues no menciona el nombre del artista que la realizó, a pesar de que se da el crédito a Elvira Gascón. Con ello, puede decirse que la nota refleja desconocimiento de lo que pretende criticarse, lo que provocó el enojo del medio cultural, apareciendo en *Novedades* una respuesta firmada por F. B.:

En una columna se critica acerbamente (sic), la “horrible figura” que adorna la carátula de los libros que bajo el título común “De lo Mexicano”, editan con gran éxito los amigos Porrúa y Obregón. Como posiblemente el juicio en cuestión es fruto de una ignorancia total de las grandes joyas del arte mexicano, deseamos aclarar que la “horrible figura” no es otra cosa que una copia fiel de una preciosa urna zapoteca que representa a Tláloc, el dios de la lluvia y cuya belleza mereció no sólo el honor de ser llevada a esas carátulas, sino la de figurar destacadamente en la exposición mexicana de arte de París. (*Las comillas son del articulista.*)⁶⁴

Llama la atención que la contestación se centre en la defensa de la carátula y deje de lado la obra de Emilio Uranga; tampoco se menciona al autor de la imagen que erróneamente se designa como Tláloc, siendo que en la cultura zapoteca el dios de la lluvia recibe el nombre de Cocijo.

En el dibujo que provocó la polémica (figura 56) aparece el rostro de un personaje de ojos almendrados, nariz ancha y boca grande, al que se le ven los dientes limados. El personaje porta orejeras y emerge de las fauces de un jaguar, del que se ven los dientes y colmillos. Sobre la cabeza del felino un tocado con ondulaciones y al centro lo que parece ser un caracol cortado, que dentro del mundo prehispánico simbolizaba el agua. Colgando del tocado hay un listón con la leyenda “México y lo mexicano”. Resulta difícil precisar si la artista, por decisión propia se basó en una urna zapoteca para realizar la carátula, pero lo más probable es que se le haya sugerido la utilización de dicho modelo, de lo contrario no se hubiera puesto tanto empeño en la defensa de la imagen.

A pesar de la polémica que suscitó la imagen que Elvira realizó de Cocijo, hubo obras que cautivaron al público, lo que llevó a que se publicaran continuamente. Una de las que contó con mayor fortuna fue un retrato de León Felipe que la artista

realizó en 1950, aunque el verdadero éxito de ésta fue su inclusión en el libro de poemas *El ciervo*, que León Felipe publicó en 1958 para la editorial Grijalbo. Cabe señalar que este libro sirvió para que pintores y dibujantes le rindieran un homenaje al poeta, a lo que se agregaba un prólogo de Juan Rejano.⁶⁵

En el retrato de León Felipe (imagen 57) vemos un busto del poeta de tres cuartos, en él se aprecia que viste de traje, en que la artista introdujo achurados para darle profundidad. El rostro presenta a un hombre de edad avanzada por medio de las arrugas, resueltas con líneas onduladas, y lentes gruesos. La barba es representada mediante un follaje de flores y ramas, una trepadora sube por el lado derecho de la mejilla, uniendo con ello la barba y la cabeza. En la última, la calvicie de León Felipe ha sido sustituida por un jardín en que se ven tallos y flores de distinto tipo. De igual manera, aparecen aves y hasta una mariposa, a lo que deben sumarse las estrellas que rodean la imagen.

El mensaje que la artista busca transmitir es que todo aquello que provenía del poeta germinaba y florecía en él mismo. Esta imagen se popularizó tanto que se utilizó en invitaciones de conferencias de León Felipe o sobre éste, portadas de libros, y sobre todo infinidad de veces en la prensa.

Si el trabajo de Elvira se reutilizó una y otra vez, lo mismo ocurrió con los poemas que le dedicaron a la artista tanto Carlos Pellicer como Rubén Bonifaz Nuño; el de este último decía:

Como el resto del aire cuando gira
establece la luz; como la helada
el agua móvil de la madrugada,
funda las cosas tu dibujo, Elvira.

Lo que quiere nacer, tiende y aspira
a la forma que mira tu mirada;
a que lo saque, aspira, de su nada
y vuelva verdadera su mentira.

Sólo tiene verdad lo que se finge;
entre los cuatro aspectos de la esfinge
cobra peso y fulgor lo oscuro y vano.

Y las llamas, el mar, la tierra, el cielo,
existen, limitados por el vuelo
de la línea que come de tu mano.⁶⁶

Rubén Bonifaz Nuño escribió su poema en 1969 y a partir de ese año lo incluyeron catálogos de exposiciones de Elvira; de igual manera, se publicó constantemente

en la prensa y en los artículos y reportajes que se escribían sobre la artista. Además, el homenaje realizado por Bonifaz Nuño a Elvira Gascón, a través del poema que le dedica, fue utilizado como texto introductorio del libro *100 dibujos de Elvira Gascón*.⁶⁷ A esta pieza se agregaron el poema de Carlos Pellicer y fragmentos de los textos que sobre la artista habían escrito autores como Ceferino Palencia, Paul Westheim y Juan Rulfo.

Los textos que se utilizan en *100 dibujos de Elvira Gascón* son utilizados como si ahora éstos fueran los que ilustraran un trabajo, pero no lo hacen con líneas, sino con letras. Es decir, el mundo cultural para el que la artista había trabajado buena parte de su vida ahora le rinde un merecido homenaje. Estos textos no fueron los únicos que se hicieron a Elvira, pues antes y después de publicado el libro se le dedicaron otros poemas y no se diga referencias a su obra. Ejemplo de ello es un extenso poema que publicó Juan Rejano en *El Nacional*, el 22 de febrero de 1970, y que describe la vida y obra de la artista, aunque nunca se volvió a publicar. El poema dice así:

Línea a línea
 he seguido
 tu sueño
 ¡Qué gozoso
 viaje! Aún te nacía
 niño el cabello
 y creo
 que en tu traje
 llevabas
 algas, sal, luz y viento
 y el aroma
 de los pinos sonoros
 de Marbella.

No recuerdas
 un día
 —dibujabas olvidos
 sobre
 lo blanco— quise
 avanzar, ir
 delante
 de tu mano

Llegué
 a un paraje

en que el sueño
daba al mar: descendía
sobre el mar
una sombra
violada
¿Era un cometa
desterrado? ¿Algún ave
fabulosa sin mundo
donde anidar?

No sé,
no lo se. La alegría
de tu sueño
es tan triste...
Retrocedí
a tu mano. No había
mano. Llamé a tus ojos
y nadie
me contestó.
Y de pronto
apareció
una niña
silenciosa,
con las manos tendidas.
¿Ciega? No iba
absorta... Dibujaba
en el aire...
Luego, nada,
se fue.

Pero recuerdo
que en su traje
llevaba
algas. Sol, luz y viento
y el aroma
de los pintores sonoros
de Marbella
...Dibujaba en el aire.⁶⁸

Las razones para que el texto de Rejano no se volviera a publicar se desconocen; sin embargo, pudo haber influido lo complejo de las metáforas y la estructura misma.

Ejemplo de ello es que en el párrafo en que se pregunta si era un cometa desterrado, en alusión al exilio de Elvira Gascón, compartido por el autor. Cabe decir, que en los diferentes textos que se le dedicaron se alude a que la principal actividad de Elvira Gascón fue el dibujo, caracterizado por la simplificación de líneas, la mayoría de ellas realizadas con trazos ágiles y rápidos, que la llevaron a ilustrar periódicos, revistas, tarjetas y libros.

La importancia que Elvira Gascón concedió al dibujo y el estilo propio que le imprimió resultaron fundamentales para emprender otras actividades artísticas. Sin embargo, la misma fama que alcanzó en el terreno de la ilustración terminó por opacar las otras actividades en que incursionó. En este sentido, puede considerarse que, en gran medida, esta artista aún está por descubrir y puede seguir dando sorpresas, ya que una parte de su obra no se encuentra disponible, pues está en paradero desconocido.

Tampoco se ha explicado la relación que se estableció entre los artistas mexicanos y españoles. Es decir, la manera en que se van influyendo unos a otros, y los aportes que cada grupo ofreció. Claro está que no puede generalizarse que todos adquirieron elementos del grupo contrario, pero tampoco puede negarse de tajo que algunos artistas sí tomaron elementos del otro grupo. En el estudio de este tema existe un problema añadido, y es que ha habido poco interés en la documentación de la relación que hubo entre los artistas españoles que llegaron a México exiliados y los artistas mexicanos. Por ello, es complicado realizar afirmaciones categóricas en este sentido.

El grupo de los artistas exiliados españoles no debe entenderse como un conjunto homogéneo; de hecho, éstos pueden ser catalogados en tres grupos. En el primero encontramos a los artistas de mayor edad que habían desarrollado su actividad artística en España y otros países de Europa. Algunos habían participado en la renovación del arte español de principios de siglo xx, por lo que ya contaban con un prestigio que en cierta medida les garantizaba un sustento. Un segundo grupo lo componen aquellos que llegan a territorio mexicano muy jóvenes o siendo unos niños, y realizan su formación como artistas en territorio mexicano. El tercer grupo, del que formó parte Elvira Gascón, estuvo integrado por quienes estudiaron en España, pero la llegada Guerra interrumpió su desarrollo artístico, por lo que no les fue posible dar a conocer su obra. Para ellos, el exilio supone un nuevo comienzo.

Aunque en este periodo la mayoría de los exiliados provenían de España huyendo de la Guerra Civil y del régimen dictatorial del general Franco, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial también llegan a buscar refugio a suelo mexicano artistas de otras nacionalidades; tal es el caso de personalidades tan trascendentes como Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington y Mathias Goeritz.

Como última observación, resulta interesante subrayar el hecho de que a pesar de que Elvira Gascón se identificó plenamente con México, ésta nunca renunció a la nacionalidad española ni intentó adoptar la mexicana. Así, en este sentido, al

igual que en otros aspectos de su vida y su obra, esta artista representa a los tantos exilados que hicieron una vida en el país de acogida, pero a pesar de identificarse con éste, mantuvieron su vista puesta en una patria idealizada que nunca pudieron recuperar.

NOTAS

¹ Noemí Atamoros, “Me cocí con dos calores, Picasso y Grecia: Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 27 de diciembre de 1972, pp. 1 y 2. Cfr. Alaide Foppa, “Elvira Gascón y sus esmaltes”, *Kena*, Año II, núm. 236, México, D. F., segunda quincena de mayo de 1973, pp.66-67.

² Alaide Foppa, *op. cit.*, p.9.

³ Noemí Atamoros, *op. cit.*, p. 1. Al preguntarle Noemí Atamoros ¿Te gusta algún dibujo en especial? Elvira contesta: “sí, un boceto para *Símbolos*, de Mercedes Manere, ejemplo de lo que te decía anteriormente. También mi autorretrato de hace diez años; el boceto *Embisten*; otro boceto, *Ascenso* para un libro de Alaide Foppa, del que olvidé tomar dos o tres dibujos que considero preciosos. Los estudios de Khajuraho, Konarak y Elura: bocetos para esmalte”.

⁴ En el AEG, en el ACOLMEX se conservan invitaciones para presentaciones de libros, conciertos exposiciones, actividades poéticas e incluso la participación de un nacimiento y una boda.

⁵ La comisión organizadora estuvo integrada por Rodolfo Usigli, José Moreno Villa, Alejandro Galindo, Juan Rejano, Efraín Huerta, Joaquín D’Harcourt, Lola Álvarez Bravo, Álvaro Custodio, Fernando Soler, José Ignacio Mantecón, Ceferino Palencia y Ernesto Alonso.

⁶ Por sólo mencionar algunos: Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Arturo Souto, José Moreno Villa, o su mismo esposo Roberto Fernández Balbuena.

⁷ La artista, su esposo Roberto Fernández Balbuena y sus dos hijas, Guadalupe y Elvira.

⁸ Realizó ex libris para Antonio Carrillo Flores, Ignacio Chávez, Raoul Fournier, Manuel Martínez Báez, Raúl Martínez Ostos, Jorge de Pablo, María de Paz, Juan Rejano, Octaviano Valdez, Eduardo Vergara Soto, Eduardo Villaseñor y dos par Miguel Alemán.

⁹ Carta de Manuel Martínez Báez a Elvira Gascón, México, D. F., 27 de octubre de 1983, en AEG en ACOLMEX Caja 89 Carpeta 22 fojas 2

¹⁰ El director de la obra fue Jebert Darien, y el reparto estuvo integrado por: Carlos Bracho, Claudia Samperio, María Crespo, Juan Allende, Alfredo Gil, Álvaro Rosales y, el mismo, Jebert Darien.

¹¹ Mara Reyes, “Diorama teatral”, *Excelsior*, México, D. F., 6 de mayo de 1962, p.7.

¹² Cipriano Rivas Xerif, “Buenas cosas mal dispuestas”, *El Nacional*, México, D. F., 7 de mayo de 1962, p. 11..

¹³ Anónimo, “Cosas de teatro”, *Novedades*, México, D. F., 10 de mayo de 1962.

¹⁴ Lourdes Ortiz, *op. cit.* p. 2.

¹⁵ Invitación a la exposición *Cantar de Cantares de Salomón. Quince esmaltes alveolados de Elvira Gascón*, en AEG, en ACOLMEX, Caja 1 Carpeta 10 Folios 1-4. Cfr. Anónimo, “Quince esmaltes de Elvira Gascón en el Centro Libanés”, *Novedades*, México, D. F., 11 de febrero de 1972, p. 1 y 8, se dice: “ahora nos sorprende con su exposición de esmaltes de combinación de colores, unos pastel y otros de tonos más fuertes para combinaciones muy personales de esta artista que está consagrada a su trabajo. Para la obra de esta exposición Elvira se inspiró de los templos de la India, Khajuraha, Ajanta, Elura, Konarak y otras muchas de gran magnificencia, y los títulos son de El Cantar de los Cantares, de Salomón”.

¹⁶ Carlos Pellicer, A Elvira Gascón en Invitación a la exposición *Cantar de Cantares de Salomón. Quince esmaltes alveolados de Elvira Gascón*, en AEG, en ACOLMEX, Caja 1 Carpeta 10 Folios 1-4

¹⁷ Anónimo, “Expondrá Elvira Gascón”, en *Excelsior*, México, D. F., 5 de febrero de 1972, p. 7.

¹⁸ Anónimo, “Quince esmaltes, *op. cit.*”, p. 8.

¹⁹ Pablo Fernández Márquez, “Cantar de Cantares y Ciudades y Puertas XX”, Revista Mexicana de Cultura, suplemento dominical de *El Nacional*, México, D. F., 20 de febrero de 1972, p. 6.

²⁰ Noemí Atamoros, “Abrazos y besos en esmaltes de Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 8 de febrero de 1972, p. 3.

²¹ “Cantar de los Cantares”, en *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1978, p.918.

²² *Ídem*. El verso varía en algunas palabras, pues dice: Huerto eres cerrado, /hermana mía, novia, / huerto cerrado, / fuente sellada.

²³ Exposición de Artistas españoles en la Casa de la Cultura Española de México, 1940.

²⁴ Raúl Ortiz Ávila, *op. cit.*, p.12

²⁵ De este cuadro también se desprendió, aunque no puede establecerse en que año, pues no estaba entre los cuadros que Elvira Gascón dejó al morir.

²⁶ Por disposición de la artista fue entregado a su muerte a Sergio Cárdenas Tamez, esta información se obtuvo en entrevista con Guadalupe Fernández Gascón, México, D. F., 16 de junio de 2008.

²⁷ Sergio de Ávila, *op. cit.*, p.8.

²⁸ Fernando Meraz, “Una fotografía hizo que Elvira Gascón cediera 50 obras suyas para los damnificados de Guatemala”, *Excelsior*, México, D. F., 2 de febrero de 1976. Cfr. Isabel Quiñones, Entrevista a Elvira Gascón, 1976. La entrevista escrita a Máquina en el AEG en ACOLMEX Caja 93 Carpeta 24 fojas 1-9, al preguntársele si busca su obra maestra, responde: “No, ya la he encontrado en la última obra que he hecho, que es un Cristo muerto. Es muy hermoso y no tengo ninguna humildad porque está estupendo. Para estar bien educada habría que declarar: pues yo creo ¡no, es magnífico Ojala y en lo que me queda de vida tuviera el acierto que he tenido con este Cristo-hombre, como lo llamó Carlos Pellicer.

²⁹ Isabel Quiñones, *op. cit.*

³⁰ Noemí Atamoros, “25 años de la obra de Elvira Gascón, en Bella Artes, hoy”, *Excelsior*, México, D. F., 6 de mayo de 1977, p.1. Debe señalarse que en el título del artículo hay una inexactitud, pues si consideramos que Elvira Gascón había llegado a nuestro país en 1939 e incluso para 1940 ya participa en una exposición colectiva, para el año que muestra su retrospectiva en Bellas Artes ya tenía 37 años de actividad artística.

³¹ Sergio A. Burquez R., *op. cit.*, p.5.

³² Ignacio Rodríguez, “Elvira Gascón y la emotiva expresión de su arte”, *Excelsior*, México, D. F., 3 de julio de 1977, p. 9.

³³ Jorge Eugenio Ortiz, *Por el Cristo Humano*, en AEG en ACOLMEX Caja 89 Carpeta 22 fojas 2

³⁴ Isabel Quiñónez, *op. cit.*, Caja 93, Carpeta 24, Foja 5.

³⁵ Beatriz Reyes Nevares, “Pintura mural de Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F., 8 de julio de 1961, p. 8.

³⁶ *Elvira Gascón, Óleos, tintas, dibujos, grabados, esmaltes*, [catálogo], México, D. F., Palacio de Bellas Artes-INBA, 1977, s/p. Cfr. Orlando S. Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, D. F., UNAM, 1972, 412p. Cabe señalar que muchos datos del inventario resultan imprecisos y en ocasiones no dan una idea clara de su localización, sin embargo sigue siendo una obra útil.

³⁷ AEG, en ACOLMEX, caja 93, carpeta 8 foja 1-5. Este documento fue recortado de una revista del que no aparece el título, ni referencia alguna que permita identificarla. Elvira sólo registro, con pluma el año 1964.

³⁸ Beatriz Reyes Nevares, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ María Teresa Román, *Diccionario de las religiones*, España, Alderabán Ediciones, 1996, p. 346.

⁴⁰ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, Tomo 20, p.280.

⁴¹ Información proporcionada por Guadalupe Fernández Gascón, entrevista el 30 de abril de 2007.

⁴² *Metrópoli-Canal 2*, viernes 15 de diciembre de 1961, AEG, en ACOLMEX, caja 94, carpeta 21 foja 1. Cfr. Elvira Vargas, “Multicosas”, *Novedades*, México, D. F., 12 de agosto de 1961, que apoya la versión de que los murales fueron realizados para el ISSSTE: “Donde Elvira se entrega plenamente es en la vinilita donde sueña con el color con la misma intensa alegría que con la línea. ‘Esta técnica de enormes

posibilidades plásticas, me ha sido difícil'. Lo cierto es que la ha domado, la ha superado y pronto con este procedimiento realizará dos murales para el ISSSTE".

⁴³ Beatriz Reyes Nevares, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ Margarita Nelken, "Exposiciones. *op. cit.*, 1961, p. 8. José J. Crespo de la Serna, "Por museos y galerías de arte. Elvira Gascón", *El Nacional*, México, D. F., 10 de agosto de 1961. Además de señalar que los murales transportables de Elvira son resultado de una larga práctica dice: "el tamaño-ya apaisado ya vertical- de estas pinturas, fluctúa entre un metro y medio por ochenta y cinco centímetros y un metro y medio por ochenta centímetros (casi una medida Standard), muy proporcionada y desde luego, dentro de una inconfundible sección áurea"

⁴⁶ Pablo Fernández Márquez, "Los murales de Elvira Gascón", suplemento de *El Nacional*, México, D. F., 6 de agosto de 1961, p. 7.

⁴⁷ Paul Westheim, "Carta a Elvira Gascón", suplemento cultural de *Novedades*, México, D. F., 30 de julio de 1961, p. 7.

⁴⁸ Beatriz Reyes Nevares, *op. cit.*, p. 8. Una nota que acompaña al artículo dice: "El cóctel que mañana se celebrará en casa de [los] pintores Roberto F. Balbuena y Elvira Gascón, lo invitan ellos mismos, diciendo el motivo: celebrar el casi éxito de Elvira en su última exposición en el Instituto Francés para la América Latina... Buen humor, pero falta de apego a la verdad, pues él casi sale sobrando por muchas razones, y una de ellas porque cuando el arquitecto De la Mora vio la exposición, pidió a Elvira Gascón que lo visitara en su despacho, para encargarle nada menos que la decoración mural con la vida de San Antonio, en la iglesia que De la Mora construye en Tacuba"

⁴⁹ Jorge J. Crespo de la Serna, "Exuberación y poesía en el arte de Elvira Gascón" *Novedades*, México, D. F., 15 de junio de 1976, p. 7.

⁵⁰ Contrato que celebran por una parte Elvira Gascón y de la otra Eduardo Cardona, en AEG, en ACOLMEX, Caja 88, Carpeta 35 foja 1

⁵¹ Recibo de pago. AEG, en ACOLMEX, Caja 88, Carpeta 35 foja 3

⁵² Contrato que celebran por una parte Elvira Gascón y de la otra Eduardo Cardona, en AEG, en ACOLMEX, Caja 88, Carpeta 35 foja 1

⁵³ Ángeles González, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ Juan M. Muñoz, "Un pincel con sabor griego", *El País*, México, D. F., 2 de octubre de 1995, p. 8.

⁵⁵ Estos datos fueron proporcionados por el profesor Amadeo Méndez López, entrevista realizada el 4 de enero de 2009. El padre Carmelino, que actualmente lleva más tiempo en la comunidad de Zongólica, dijo no saber nada de los murales.

⁵⁶ Estos datos fueron proporcionados por el profesor Amadeo Méndez López, entrevista realizada el 4 de enero de 2009.

⁵⁷ Esta imagen ha sido descrita con detalle en el Capítulo II.

⁵⁸ Carmen de la Fuente, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ Marta Anaya, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰ Miguel Guardia, "Las vidas útiles", *El Día*, México, D. F., 10 de mayo de 1977, p. 15.

⁶¹ Raúl Ortiz Ávila, *op. cit.*, p. 12

⁶² Ignacio Rodríguez, "Elvira Gascón y la emotiva expresión de su arte", *Excelsior*, México, D. F. 3 de julio de 1977, p. 9.

⁶³ Helia D'Acosta, "Que", *Excelsior*, México, D. F., 15 de agosto de 1952, p. 7.

⁶⁴ F.B., "Nota", en *Novedades*, México, D. F., 17 de agosto de 1952, p. 5. Los tres primeros tomos fueron textos de Alfonso Reyes, Leopoldo Zea y Jorge Carrión. Después del libro de Emilio Uranga, publicaron José Moreno Villa, Salvador Reyes Nevárez, José Gaos, César Garizurieta, Mariano Picón-Salas, Luis Cernuda, Silvio Zavala, Juan A. Ortega y Medina, José Durand, Paul Westheim, Francisco de la Maza, Samuel Ramos, José Luis Martínez, Jorge Portillo, Agustín Yáñez, Fausto Vega, Edmundo O'Gorman, etcétera. A través de estos nombres puede verse que la colección presentaba entre sus colaboradores a gente de prestigio, con lo que la crítica de Helia D'Acosta resultaba fuera de lugar.

⁶⁵ Los artistas que participaron en este homenaje fueron: Alfaro Siqueiros, Amaya, Anguiano, Antón, Ballester, Bartolí, Bueno Díaz, Camps, Leonora Carrington, Olga Costa, Chávez Morado, Dosamantes, Fernández Balbuena, García Maroto, García Narezo, Elvira Gascón, Giménez Botey, Gironella, Halssekus, Hella, Hernández Barroso, Germán Horacio, Fernández Leal, Maka, Marín Bosqued, Miret, Benjamín Molina, Monferrer, Nefero, Orozco Romero, Xavier de Oteyza, Ceferino Palencia, Patric, Pontones, Porta, Puyol, Renau, Aurora Reyes, Diego Rivera, Rodríguez Luna, Vicente Rojo, Virgilio Ruíz, Souto, Michelle Stuart, Víctor Trapote, Remedios Varo, Vlady, Marysole Worner y Héctor Xavier.

⁶⁶ Rubén Bonifaz Nuño, "Poema a Elvira Gascón", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, D. F., agosto de 1969, p. 35.

⁶⁷ *100 dibujos de Elvira Gascón*, México, D. F., Siglo XXI Editores, 1972, s/p.

⁶⁸ Juan Rejano, "Viaje sobre un dibujo de Elvira Gascón", en "Revista Mexicana de Cultura", suplemento de *El Nacional*, México, D. F., 22 de febrero de 1970, p. 11.

HEMEROGRAFÍA ESPECIFICA SOBRE ELVIRA GASCÓN

- ANAYA, Marta, "Tras un baúl del desván dibujaba Elvira Gascón", *Excelsior*, México, D. F., 17 de diciembre de 1979, pp. 1, 4 y 8.
- ANÓNIMO, "Afirma Elvira Gascón (sic): La plástica mexicana y la española en el exilio no se interinfluyeron", *Uno más uno*, México, D. F., 6 de noviembre de 1979, p.18.
- ANÓNIMO, *Códice. La pintura mural en la ciudad de México, órgano oficial de la cámara nacional de comercio de la Ciudad de México*, México, D. F., diciembre de 1982, s/p
- ANÓNIMO, "De votos", *El Día*, México, D. F., 30 de junio de 1979, p.16.
- ANÓNIMO, "Drawing inspiration", *Art and Antiques Weekly*, Londres, February 13, 1971, p. 5.
- ANÓNIMO, "Elvira Gascón exhibe sus pinturas en el I.F.A.L.", *Novedades*, México, D. F., 22 de julio de 1961, pp. 1 y 5.
- ANÓNIMO, "Elvira Gascón más 13= Exhibición de esmaltes", *Excelsior*, México, D. F., 10 de julio de 1973, p. 7.
- ANÓNIMO, "Elvira Gascón trabaja en la antesala de la alquimia, dice la escritora Carmen de la Fuente", *Excelsior*, México, D. F., 9 de febrero de 1974, p3.
- ANÓNIMO, "Exhibición de obras de Elvira Gascón", *Novedades*, México, D. F., 20 de febrero de 1970, pp.1 y 8
- ANÓNIMO, "Expondrá Elvira Gascón", *Excelsior*, México, D.F, 5 de febrero de 1972, p.7
- ANÓNIMO, "La mañana del esmalte, en el taller de Elvira Gascón", *Excelsior*, México D. F., 29 de junio de 1975, pp. 1 y 6.
- ANÓNIMO, "La pintora Elvira Gascón expondrá en Inglaterra", *Novedades*, México, D. F., 13 de enero de 1971, p.8
- ANÓNIMO, "Poesía amorosa, intimista y de protesta social predominó el año pasado, según Xirau", *Excelsior*, México, D. F., 16 de enero de 1970, p.7.
- ANÓNIMO, "Quince esmaltes de Elvira Gascón en el Centro Libanés", *Novedades*, México, D. F., 11 de febrero de 1972, pp. 1 y 8.
- ATAMOROS, Noemí, "Abrazos y besos en esmalte de Elvira Gascón", *Excelsior*, México, D. F., 8 de febrero de 1972, pp. 1 y 3.
- ATAMOROS, Noemí, "Elvira Gascón: ningún señor, soy una señora enamorada de Grecia", *Excelsior*, México, D. F., 24 de junio de 1970, pp.1, 3 y 10.

- ATAMOROS, Noemí, “Me cocí con dos calores, Picasso y Grecia: Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 27 de diciembre de 1972, pp. 1- 2.
- ATAMOROS, Noemí, “25 años de la obra de Elvira Gascón”, en “Bellas Artes, hoy”, *Excelsior*, México, D. F., 6 de mayo de 1977, pp. 1 y 3.
- ÁVILA, Sergio de, “La muerte, nueva obsesión de Elvira Gascón, pero no hará calacas para asustar niños, sino imágenes que den la idea de cesación de vida”, *Novedades*, México, D. F., 14 de febrero de 1970, pp. 7 y 8.
- AZAR, Héctor, “En los andamios de la creación Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 1 de agosto de 1989, pp. 1 y 2.
- BUENDÍA, J.M., “España”, *La Onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 26 de octubre de 1978, p. 7.
- BURQUEZ R., Sergio A., “Elvira Gascón”, *Tribuna de San Luis*, San Luis, Sonora, 15 de mayo de 1977, p.4.
- BÚRQUEZ R., Sergio A., “Elvira Gascón: artista fiel a los cánones”, *Radio Universidad XHBA-FM*, Boletín de programación, México, D. F., abril de 1984, pp. 10-17.
- BÚRQUEZ R., Sergio A., “Elvira Gascón: cánones, los griegos y Picasso”, el suplemento, *Novedades de Baja California*, Mexicali, Baja California, 17 de enero de 1988, pp.1-3.
- CAMARGO B., Angelina, “Elvira Gascón: una valiosa y continua aportación a las artes plásticas”, *El Heraldillo de México*, México, D. F., 13 de julio de 1975, p.2.
- CARNES, Luisa, “El ángel de Elvira Gascón”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, D. F., 22 de febrero de 1970, p.3.
- CASTEGNARO, Lola, “El encanto de este país”, *Novedades*, México, D. F., 16 de agosto de 1961, pp. 4 y 11.
- CRESPO de la Serna, Jorge J., “Exuberancia y poesía en el arte de Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F., 15 de junio de 1976, pp. 1 y 7.
- CRESPO de la Serna, Jorge J., “Los artistas españoles”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 14 de octubre de 1956, p.4.
- DALLAL, Alberto, “La poesía en la obra a línea de Elvira Gascón”, *El Sol de Cuautla*, Cuautla Morelos, 14 de abril de 1980, pp. 2 y 3.
- FERNÁNDEZ Márquez, Pablo, “Cantar de Cantares y ciudades y puertas XX”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México, D. F., 20 de febrero de 1972, p. 6.
- FOPPA, Alaide, “Elvira Gascón y sus esmaltes”, *Kena*, año II, núm. 236, México, D. F., segunda quincena de mayo de 1973, pp.66-67.
- FOPPA, Alaide, “Elvira y las gracias”, *La onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 8 de octubre de 1978, pp. 1 y 16.
- FUENTE, Carmen de la, “Elvira Gascón”, *El Día*, México, D. F., 30 de junio de 1979, p. 16.
- FUENTE, Carmen de la, “Un estilo desde el comienzo pregunto”, *El Día*, México, D. F., 30 de junio de 1979, p.16.

- GARCÍA Flores, Margarita, “La perdurable vitalidad de Elvira Gascón”, *La Onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 5 de mayo de 1977, p. 5.
- GONZÁLEZ, Ángeles, “Pinte a Cristo muerto. La pintora cumplió un viejo anhelo, al disponer de un cadáver”, *Activa*, núm. 55, México, D. F., noviembre de 1978, pp. 27-29.
- GUARDIA, Miguel, “Las vidas útiles”, *El Día*, México, D. F., 6 de mayo de 1977, p. 15.
- HENESTROSA, Andrés, “Dos sonetos de Maripaz Ucha (María de la Paz Canales)”, *El libro y la vida*, suplemento de *El Día*, México, D. F., 12 de abril de 1970, pp. 15-16.
- JOYSMITH, Toby, “The Gallery Goer: Heart Belongs to Dada”, *The News*, México City, 29 de mayo de 1977, p. 11.
- LAGE, Marío, “Encuentro de dos pinturas adultas entrevista con Elvira Gascón y Gerardo Lizarraga”, *La onda*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 7 de octubre de 1979, pp.2 y 4.
- MEJÍA Sánchez, Ernesto, “El volumen XIX de las obras de Alfonso Reyes”, *La Prensa*, México, D. F., 13 de abril de 1968, p.9.
- MEJIC, Senen, “Con Elvira Gascón”, *Señal*, México, D. F., 15 de octubre de 1964, pp.15-17.
- MERAZ, Fernando, “Una fotografía hizo que Elvira Gascón (sic) cediera 50 obras suyas para los damnificados de Guatemala”, *Excelsior*, México, D. F., 2 de febrero de 1976, pp. 1-2.
- MICHELENA, Margarita, “Elvira Gascón homenaje a una artista”, *Excelsior*, México, D. F., 7 de mayo de 1977, p.6
- MORALES, René, “Las montañas gigantes petrificadas”, *Universidad*, Monterrey, Nuevo León, 3 de agosto de 1976, p.8.
- MOSCONA, Myriam, “Elvira Gascón”, *México en el arte*, núm. 6, México, D. F., otoño de 1984, p. 82.
- MUÑOZ, Juan M., “Un pincel con sabor griego”, *El País*, México, D. F., 2 de octubre de 1995, p. 8.
- NELKEN, Margarita, “Exposiciones. La de Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 9 de abril de 1960, pp. 2 y 4.
- NELKEN, Margarita, “Exposiciones. La de Elvira Gascón”, *Excelsior*, México, D. F., 11 de agosto de 1961, p. 8.
- NEUVILLATE, Alfonso de, “Elvira Gascón: el dibujo y el poema”, *Novedades*, México, D. F., 27 de septiembre de 1978, pp. 1 y 8.
- ORTIZ, Lourdes, “Elvira Gascón: el Cantar de los Cantares con plástica hino”, *Novedades para el hogar*, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 21 de febrero de 1972, pp. 1-2.
- ORTIZ Ávila, Raúl, “El ruiseñor y la prosa”, suplemento de *El Nacional*, México, D. F., 10 de agosto de 1952, p. 12.

- PALENCIA, Ceferino, “La ilustradora Elvira Gascón”, México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 27 de abril de 1952, p.4
- PALENCIA, Ceferino, “Las exposiciones de Elvira Gascón y Fernández Balbuena”, México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, México, D. F., 6 de marzo de 1955, p. 6.
- PALENCIA, Ceferino, “Los dibujos de Elvira Gascón”, *El Occidental*, Guadalajara, Jalisco, 11 de junio de 1975, pp. 11 y 12.
- POLIDORI, Ambra, “Sólo con la mirada de tu mano”, *Uno más uno*, México, D. F., 19 de septiembre de 1980, p. 15.
- RAPPAPORT, Margot D., “Woman of the Week, Elvira Gascón de Balbuena”, *Novedades*, México, D. F., 1 de noviembre de 1948, p. 12.
- REYES, Mara, “Diorama teatral”, *Excélsior*, México, D. F., 6 de mayo de 1962, p. 8.
- REYES Nevares, Beatriz, “Pintura mural de Elvira Gascón”, *Novedades*, México, D. F. 8 de julio de 1961, p. 7-8
- RODRÍGUEZ, Ignacio, “Elvira Gascón y la emotiva expresión de su arte”, *Excélsior*, México, D. F., 3 de julio de 1977, p. 11.
- RUBINSKI, Miriam, “Elvira Gascón”, *Vanidades*, México, D. F., octubre de 1977, pp. 56-58.
- TIBOL, Raquel, “El cantar de los cantares de Elvira Gascón (sic)”, *Excélsior*, México, D. F., 30 de marzo de 1969, p. 8
- VALDÉS Krieg, Adriana, “Elvira Gascón: existe mucha más belleza de lo que se piensa, pero hay que descubrirla”, *Uno más uno*, México, D.F, 10 de abril de 1986, p.23.
- VARGAS, Elvira, “Multicosas”, *Novedades*, México, D. F., 26 de marzo de 1955, p. 5.
- VARGAS, Elvira, “Multicosas”, *Novedades*, México, D. F., 12 de agosto de 1961, p. 5.
- WESTHEIM, Paul, “Carta a Elvira Gascón”, México en la Cultura, suplemento cultural de *Novedades*, México, D. F., 30 de julio de 1961, p. 7.
- ZAPIRON, Zape [Antonio Robles], “La exposición, el libro, el chiste. Una pintora, una escritora. Dos señoritas”, *Claridades*, México, D. F., 6 de marzo de 1955, p. 22.
- ZENDEJAS, Francisco, “Multilibros”, *Excélsior*, México, D. F., 14 de diciembre de 1972, p. 7.
- ZETINA de Brault, Esperanza, “Festival de literatura infantil”, *El Sol de México*, México, D. F., 29 de diciembre de 1968, p.5.

HEMEROGRAFÍA GENERAL

- ABRIL, Manuel, "La crítica de arte", *Alfar*, núm. 51, La Coruña, julio de 1925, pp.13-16
- ANÓNIMO, "España Peregrina", *España Peregrina*, núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, p.3.
- ANÓNIMO, "Casa de la Cultura Española", *España Peregrina*, núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, p. 43.
- ANÓNIMO, "Huellas. El Instituto Luis Vives", *Las Españas*, Año II, núm. 3, México, D. F., enero de 1947, p. 11.
- ANÓNIMO, "Pintura en el destierro", *Romance*, núm. 5, México, D. F., 1 de abril de 1940, pp. 12 y 13.
- ANÓNIMO, "Por la boca muere el pez", *Las Españas*, Año II, núm. 7, México, D. F., 29 de noviembre de 1947, p. 28.
- ANÓNIMO, "Salón de Artistas Ibéricos Manifiesto", *Alfar*, núm. 51, La Coruña, julio de 1975, p. 3.
- ANÓNIMO, "una buhardilla y un manifiesto", *España Peregrina*, núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, p.79.
- AUB, Max, "Gato por liebre", *Las Españas*, Año II, núm. 6, México, D. F., 24 de septiembre de 1947, p. 6
- CARDOZA y Aragón, Luis, "Exposición de artistas españoles. En la Casa de la Cultura Española", *Romance*, núm. 5, México, D. F., 1 de abril de 1940, p.7
- ENCINA, Juan de la, "De arte", *La voz*, Madrid, 29 de mayo de 1925, p. 6.
- "ESTATUTOS de la Junta de Cultura Española", *España Peregrina*, núm. 1, México, D. F., febrero de 1940, s/p.
- FERREGUT, Juan, "Ultraísmo, iberismo, cretinismo", *Nuevo Mundo*, Madrid, 19 de junio de 1925, p. 4.
- GABALDON, Jesús J., "Cubismo y cubistas", *Nuevo Mundo*, Madrid, 20 de marzo de 1915, p. 5,
- GAYA, Ramón, "La pintura mexicana, Lo que se de vosotros, *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles en México*, núm. 18, lunes 12 de junio de 1939, p. 11.
- GUILLEN, Jorge, "Para el último cautico", *Las Españas*, año VI, nums. 19 y 20, México, D. F., D. F., 29 de mayo de 1951, pp.7 y 8.
- LARREA, Juan, "A manera de Epilogo", *España Peregrina*, núm. 10, México, D. F., segundo semestre de 1941, pp. 99-122.

MANIFIESTO dirigido a la opinión pública y poderes oficiales”, *La Tierra*, Madrid, 29 de abril de 1931, p. 3.

MARINETTI, F. T., “Manifiesto Futurista”, *Prometeo*, núm. 6, Madrid, abril de 1909, p.2

_____, “Proclama futurista a los españoles”, *Prometeo*, núm. 10, Madrid

RODRÍGUEZ Lozano, Manuel, “La casa de la Cultura Española y una exposición de artistas españoles”, *España Peregrina*, núm. 3, abril de 1940, p. 135.

TRISTÁN (Ramón Gómez de la Serna), “Proclama Futurista a los españoles”, *Prometeo*, núm. 10, Madrid,

VÍCENS, Juan, “Bibliotecas y cultura popular durante la República”, *Las Españas*, Año II, núm. 7, México, D. F., 29 de noviembre de 1947, p. 28

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Emilio M., *Eduardo Chicharro. Aspectos de su vida, su obra y su arte*, Barcelona, Iberia, 1947, 29p.
- ARTE *para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. II, Cambio de siglo: 1881-1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2002, 200p.
- ARTE *para un siglo: colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. II, Vanguardias: 1925-1939*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Confederación Española de Cajas de Ahorro, 2003, 219p.
- ARTE *protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003, 406p.
- ARTE *y política en España 1898-1939*, Granada, Comares, 2002, 151p.
- BIBLIA *de Jerusalén*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1978, 1836p.
- BRIHUEGA, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, 582p.
- , *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1979, 442p.
- COCTEAU *y España*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, 236p.
- COLORADO Castellana, Arturo, *El Museo del Prado y la guerra civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991, 345p.
- CONFERENCIAS *del Ateneo de la Juventud*, México D. F., UNAM-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1984, 215p.
- CRISTÓBAL Ruiz. *Exposición antológica*, Diputación provincial de Jaén, Instituto de Cultura, 1987, s/p.
- CURIEL, Fernando, *Ateneo de la Juventud. A-Z*, México D. F., UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, 207p.
- DICCIONARIO *de pintores y escultores del siglo XX*, 15 vols., Madrid, Forum Artis, 1994.
- ENRIQUE Climent *en la colección artística de ABC*, Barcelona, Museo Valencia de la Il·lustració i de la Modernitat-Àrea de Cultura de la Diputació de València-Ambit, 2006, 172p.
- ESPINOSA, Elia, *Jean Cocteau; el ojo entre la norma y el deseo*, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 55.

- ESTRADÉ Gutiérrez, Enrique, *La enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1857-1936)*, Madrid, Tesis de doctorado presentada en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, 343p.
- EXILIO español de 1939, *El*, Tomo V, Madrid, Taurus, 1978, (Arte y ciencia)
- FRANCÉS, José, *Tres pintores madrileños, Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y Gutiérrez Solana*, Madrid, Magisterio Español, 1961, 23p.
- GALI i Boadella, Monserrat, *Artistas catalans a Mèxic: Segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Comissio americ i Catalunya, 1993, 178p.
- GARCÍA García, Isabel, *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, 2 vols., Madrid, Tesis doctoral inédita Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- GARCÍA Maroto, Gabriel, *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, 204p.
- GAYA Nuño, Juan Antonio, *La pintura lírica de Cristóbal Ruiz*, Toledo, Instituto de Cultura-Diputación provincial de Jaén, 1987, 78p.
- GOLDING, John, *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 199p.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, 2 tomos, México, Alianza Editorial, 1992.
- ISTMOS, *vanguardias españolas 1915-1936*, Barcelona, Turner Libros, 1998, 235p.
- JAEGER, Werner, Paideia. *Los ideales de la cultura griega*, Tomo III, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1945.
- KOLTSOV, Mijail, *Diario de la guerra española*, Madrid, Akal, 1978, s/p.
- LAFUENTE Ferrari, Enrique, *Manuel Bedito*, Madrid, Artes Gráficas, 1958, s/p.
- LIDA, Clara E., *La casa de España en México*, México, D. F., El Colegio de México, 1988, 201p. (Jornadas 113)
- _____, *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, México D. F., Siglo XXI Editores-Colegio de México, 1997, 174p.
- MANRIQUE, Jorge Alberto y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 271p.
- MANUEL Bedito 1875-1963. *Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario del pintor*, Madrid, Grafiplas, 1976, 77p.
- MANUEL Bedito (1873-1963), Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, 335p.
- MODERNIDAD y modernización en el arte mexicano 1920-1960, México D. F., INBA-CONACULTA, 1991, 184p.
- MARTÍNEZ, Carlos, *Crónica de una emigración [la de los Republicanos Españoles en 1939]*, México D. F., Libro Mex Editores, 1959, 535p.
- MOISÉS, Julio, *La Real Academia de San Fernando y la Escuela Central de Bellas Artes*, con semblanza del autor por José Francés, Madrid, s/e, 1947, s/p.
- MORENO Villa, José, *Vida en claro*, Madrid, Visor, 2006, 205p.
- PÉREZ Segura, Javier, *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, 3 vols., Madrid, Tesis de doctorado presentada en la Universidad Complutense de Madrid, julio de 1997.

- PICASSO, *Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España: 1900-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, 327p.
- PICASSO. *Tradicón y vanguardia*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, 417p.
- PLÁ Brugat, Dolores, *Los niños de Morelia*, México D. F., INAH, 1980, 158p.
- PLÁ, Cecilio, *Cartilla de Arte pictórico*, 2ed., Madrid, Imprenta de los hijos de M.G. Hernández, 1928, 108p.
- PONS, Miguel, *Dibujos de Cecilio Plá*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970, s/p
- RAMÍREZ, Fausto, “Tradicón y modernidad en la escuela nacional de Bellas Artes 1903-1912”, en *Las academias de arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1985, pp. 207-259.
- REYES, Alfonso, *La Iliada de Homero. Primera parte Aquiles agraviado*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1951, 243p.
- _____, *Obras completas*, Vol. XIX, Estudio Preliminar de Ernesto Mejía Sánchez, México, D. F., FCE, 1968, 441p.
- ROBERTO Fernández Balbuena, *en el centenario de su nacimiento*, México D. F., INBA, 1991, 15p.
- ROMÁN, María Teresa, *Diccionario de las religiones*, Madrid, Aldebarán Ediciones, 1996, 346p
- SÁENZ, Olga, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 222p.
- SÁNCHEZ Albornoz, Nicolás [compilador], *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1991, 284p.
- SANTAMARÍA, Juan Manuel, *Eduardo Chicharro Agüera*, Segovia, Torreón de Lozoya, 1998, s/p.
- SEVERINI, Gino, *Del cubismo al clasicismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993, 157p. (colección de Arquitectura 25)
- SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 412p.
- SURREALISMO en España, *El*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, 519p.
- TRÁNSITOS: *artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, 301p.
- VANGUARDIAS en Cataluña 1906-1939, *Las*, Barcelona, Fundación Caixa de Catalunya, 1992, 709p.
- 100 dibujos de Elvira Gascón, México D. F., Siglo XXI Editores, 1972, s/p.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación.

— Fondo Hermanos Mayo

Archivo Histórico del Colegio de México.

— Archivo incorporado Elvira Gascón Pérez

Archivo de Guadalupe Fernández Gascón.

Archivo del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, localizado en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología.

Archivo del Ateneo Español de México.

Archivo del Instituto del Patrimonio Artístico Español.

Archivo de la Dirección de Estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Archivo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid.

HEMEROTECAS CONSULTADAS

Archivo General de la Nación.

Hemeroteca Nacional de México.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Hemeroteca de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

ANEXOS

ANEXO I

CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA

- 1911 Nace en Almenar, Soria, España, el 17 de mayo de 1911.
- 1930 Aprueba el examen práctico de ingreso a la Academia de San Fernando.
- 1931 Obtiene Premio Metálico en el Claustro de la clase de Anatomía.
Obtiene Mención de Honor en el Claustro de la clase de Perspectiva.
Obtiene Diploma de Mérito en el Claustro de la clase de Historia del arte de las edades Antigua y media.
- 1932 Obtiene Mención de Mérito en el Claustro de la clase de Historia del Arte en las Edades Moderna y Contemporánea.
- 1933 Obtiene Mención de Honor en el Claustro de la clase de Teoría de las Bellas Artes.
Obtiene Mención de Honor en el Claustro de la clase de Estudio de las Formas Arquitectónicas.
Obtiene Diploma de Merito en el Claustro de la clase de Dibujo del Natural en Movimiento.
- 1934 Obtiene Mención de Honor en el Claustro de la clase de Estudios prácticos de ornamentación.
Obtiene Diploma de Merito en el Claustro de la clase de Pintura decorativa.
- 1935 Obtiene el título de profesora de dibujo.
Es nombrada profesora Encargada del curso de la Enseñanza de perspectiva en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, con un sueldo anual de 4,000 pesetas.
- 1936 Concurra para la elección de Profesor de Perspectiva en la Escuela Superior de Pintura de Madrid.
- 1937 Es nombrada auxiliar-técnico de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, de Madrid.
Por orden ministerial se le designa para prestar sus servicios en el Instituto Lope de Vega, de Madrid.

- 1939 Elvira Gascón llega a territorio mexicano.
- 1940 Participa en la exposición colectiva de artistas españoles en la Casa de la Cultura Española de México.
- 1952 Expone en la “Primera exposición conjunta de artistas mexicanos y españoles residentes en México”.
- 1955 Expone 15 óleos en la Galería El Cuchitril.
Participa en la exposición colectiva “Valores Femeninos de México”, celebrada en la Galería El Eco.
- 1956 Participa en la exposición colectiva de la Galería Proteo.
Presenta trabajos en la “Exposición de artistas españoles”, organizada por la Embajada de España Republicana.
Colabora en la “Exposición de pinturas y esculturas de artistas españoles residentes en México”, presentada en el Museo Nacional de Artes Plásticas.
Realiza el mural *Epifanía* para la iglesia La Medalla Milagrosa.
- 1957 Participa en la “Exposición de pintura, escultura, fotografía, grabados, orfebrería y ornamentos sagrados”, presentada en las Galerías de Arte Mexicano y Excélsior.
- 1958 Expone en el Primer Salón de la Plástica Femenina
Participa en la Exposición Bazar 1958, celebrada en Argos, galería de artes visuales.
- 1959 Participa en la exposición de arte mexicano que se celebra en Jerusalén.
- 1960 El 22 de marzo inaugura una exposición de dibujos y óleos sobre temas helénicos en la Galería Tuso
Presenta la exposición “Línea y color”, compuesta de 24 dibujos, en la Galería Excélsior.
Toma parte en la exposición colectiva en homenaje a Frida Khalo y María Izquierdo, en la Galería Romano.
Participa en la exposición y subasta de pinturas, grabados, terracotas, esculturas, dibujos y cerámica pro Instituto Mexicano de Rehabilitación, celebrada en las nuevas Galerías Glantz.
- 1961 El 20 de julio inaugura la exposición de murales transportables en el Instituto Francés de América Latina (IFAL).
Expone del 10 de diciembre al 10 de enero de 1962, en la Galería de la Casa del Lago.
Realiza los murales *Estampida de caballos* y *Guarida de tigres* para dependencias del ISSSTE.

- 1962 Diseña la escenografía y vestuario de la obra *Agamenón* de Esquilo. Realiza los murales *Gatos y Grupos de caballos* en el jardín de su propiedad.
- 1964 Realiza el mural de *San Antonio* en la iglesia de San Antonio de las Huertas.
- 1965 Participa en la exposición de dibujos y grabados, presentada en la Sala de Arte Contemporáneo de la Galería Pecanins.
- 1968 Realiza el mural de la Sagrada Familia en el convento de los padres josefinos.
- 1970 Tomando como tema de inspiración el *Cantar de Cantares* expone en la Galería de Arte Mexicano.
- 1971 Expone en la Galería Arvil los dibujos que sirvieron para ilustrar la obra *Elogio de mi cuerpo*, de Alaide Foppa. Expone en la Woodstock Gallery, en Londres. Participa en la exposición colectiva de invierno 1971, celebrada en la Galería 249 Paul Klee.
- 1972 Expone 15 esmaltes en el Centro Libanés. Presenta una exposición en el Hospital General Li. Adolfo López Mateos, del ISSSTE.
- 1974 Participa en la exposición colectiva de navidad de la Asociación de Vecinos de San Ángel, presentada en la Galería Kin, de diciembre de 1974 a enero del 75.
- 1975 Participa en la exposición *La mujer en la plástica*, celebrada en el Palacio de Bellas Artes. Participa en la exposición de pintores y escultores republicanos españoles en México, celebrada en la Galería Mercedes y Jordi Gironella. Participa como jurado en el Concurso de Balcones Adornados, en la Feria de las Flores de San Ángel.
- 1976 Expone en la Casa de la Cultura del Estado de Nuevo León. Presenta la muestra “óleos y tintas” en la Galería Mercedes y Jordi Gironella.
- 1977 Presenta una retrospectiva de su obra en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Participa en la exposición colectiva *Arte Club 100 y Arte Club 25*, celebrada en Monterrey, Nuevo León. Expone en la Sección Bial de Gráfica del Salón Nacional de Artes Plásticas.

- 1978 Presenta una muestra en el Kiosko de Arte, en la ciudad de Hermosillo Sonora.
Expone en la Galería de Arte Chimalistac.
Mireya Cueto le dedica un poema: "A Elvira Gascón".
- 1979 Expone treinta obras en el Ateneo Español de México.
Participa en exposición colectiva "Obras plásticas del exilio español", en el Museo de San Carlos.
Expuso en la Galería de la Ciudad de Ensenada, B.C., la misma exposición se presentó en Mexicali y Tijuana.
- 1980 Presenta una serie de dibujos a línea en la Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
Inicia los murales en la iglesia de Zongólica, Veracruz.
- 1981 Participa en la exposición homenaje a Pablo Picasso, celebrada en la Galería Metropolitana de la Universidad Autónoma Metropolitana.
- 1982 Presenta una exposición de grabados en la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de México.
Participa en la colectiva VI Resumen de la Plástica Nuevoleonesa, celebrada en la Casa de la Cultura de Nuevo León.
Participa en el 4º. Aniversario Galería de la Ciudad de Mexicali.
Participa en la exposición Gráfica Contemporánea de México, celebrada en el Palacio de Iturbide.
- 1983 Participa en la exposición colectiva de pintura y escultura La mujer en la plástica, celebrada en la Universidad Femenina de México.
Participa en la colectiva VII Resumen de la Plástica Nuevoleonesa, celebrada en la Casa de la Cultura de Nuevo León.
Participa en la exposición colectiva, de noviembre a enero, en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro de Madrid.
- 1984 Participa en la exposición colectiva Mujeres artistas- Artistas mujeres, en el Museo de las Bellas Artes de la ciudad de Toluca.
Expone en la Dirección de Extensión Cultural del Colegio de Bachilleres.
- 1988 Diseña la cubierta de uno de los libros de texto gratuito, que distribuía la Secretaría de Educación Pública.
Termina los murales de Zongólica, Veracruz.
- 1989 Participa en la exposición de pintura homenaje al Instituto Luis Vives, celebrada en el Convento del Carmen.
Participa en la exposición 50 aniversario del exilio español (1939-1989), celebrada en el Museo de San Carlos.

- 1990 Participa en la exposición Imágenes para los niños, celebrada en la Galería Citicorp/Citibank.
- 1997 Obsequia unas obras inspiradas en la obra de José Martí a la embajada de Cuba.
- 2000 Participa en la Colectiva Tiempos de mujer, celebrada en la Sala de Exposiciones del Centro Médico Nacional Siglo XXI.
Muere en la Ciudad de México y es enterrada en el Panteón Español.
- 2001 En el Instituto de Cultura de Morelos se presentó la exposición “Y me buscó por dentro de Elvira Gascón”.
En la que fuera su casa se organizó una exposición de dibujos, grabados y óleos.

ANEXO II

LIBROS ILUSTRADOS POR ELVIRA GASCÓN

- 1942 Croce, Benedetto, *La historia como hazaña de la libertad*, México, D. F., FCE, 1942, 369p.
Frazer, James George, *La rama dorada, magia y religión*, México, D. F., FCE, 1944, 860p.
Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, D. F., FCE, 1942, 452p. (Tomo I)
- 1945 Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, D. F., FCE, 1945, 403p. (Tomo II)
- 1946 Cotes, Hortensia, y Luis Servet, *El negrito viajero: y Colón en la rábida*, México, D. F., Maya, 1946, s/p.
Macilla, Lucio, *Una excursión a los indios ranqueles*, México, D. F., FCE, 1947, 407p.
Wilde, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, México, D. F., Leyenda, 1946, 251p.
- 1947 Batallón, Marcel, *Erasmus y España*, México, D. F., FCE, 1947, 2 vols. Colón, Fernando, *Vida del almirante don Cristóbal Colón*, México, D. F., FCE, 1947, 343p.
Couto, José Bernardo, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, México, D. F., FCE, 1947, 162p.
Friedlaender, Ludwing, *La sociedad romana*, México, D. F., FCE, 1947, 1217p.
Leiva, Raúl, *El deseo*, México, D. F., FCE, 1947, 111p.
Murguía, Isaura, *Girasoles. Poemas*, México, D. F., Centauro, 1947, 128p.
Olmedo, José Joaquín, *Poesías completas*, México, D. F., FCE, 1947, 317p.
- 1948 Bello, Andrés, *Filosofía del entendimiento*, México, D. F., FCE, 1948, 476p.
El libro de los libros de Chilam Balam, México, D. F., FCE, 1948, 268p.

- Medina, José Toribio, *Vida de Ercilla*, México, D. F., FCE, 1948, 494p.
- Rohde, Erwin, *La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México, D. F., FCE, 1948, 368p.
- 1949 Arrate, José Martín Félix de, *Llave del nuevo mundo*, México, D. F., FCE, 1949, 264p.
Goethe, México, D. F., FCE, 1949. *Goethe. Textos de homenaje*, México, D. F., Gráfica Panamericana, 1949, 177p.
- 1950 Darío, Rubén, *Cuentos completos*, México, D. F., FCE, 1950, 357p.
Durand, José, *Ocaso de sirenas. Manatíes en el siglo XVI*, México, D. F., Tezontle, 1950, 129p.
Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo, *Sumario de la natural historia de las indias*, México, D. F., FCE, 1950, 279p.
Rejano, Juan, *Constelación menor*, Morelia, México, D. F., La Espiga y el Laurel, 1950, 29p.
- 1951 Assis, Machado, *Memorias póstumas de Blas Cubas*, México, D. F., FCE, 1951, 242p.
Casas, Bartolomé de las, *Historia de las indias*, México, D. F., FCE, 1951, 3 vols.
Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas*, México, D. F., FCE, 1951, 4 vols.
Dopsch, Alfons, *Fundamentos económicos y sociales de la cultura europea, de César a Carlomagno*, México, D. F., FCE, 1951, 674p.
El Nacional y la cultura de México (Tres Discursos), México, D. F., Revista Mexicana de Cultura, 1951, 16p.
Felipe, León, *La manzana, poemas cinematográficos*, México, D. F., Tezontle, 1951, 125p.
Iduarte, Andrés, *Pláticas hispanoamericanas*, México, D. F., FCE, 1951, 201p.
Issacs, Jorge, *María*, México, D. F., FCE, 1951, 276p.
Juicios y opiniones sobre el suplemento dominical de El Nacional (Revista Mexicana de Cultura), México, D. F., Impresora Veracruz, 1951, s/p.
Quiroz, Alberto, *Una mujer decente (Teresa Orozco)*, 2ed., México, Iberoamericana, 1951, 139p.
La Iliada de Homero. Traslado de Alfonso Reyes, primera parte Aquiles agraviado, México, D. F., FCE, 1951, 243p.
- 1952 Alencar, José de, *El sertanero*, México, D. F., FCE, 1952, 310p.
Castro, Dolores, *Siete poemas*, México, D. F., Impresora Económica Zarco, 1952, 12p.

- Darío, Rubén, *Poesía*, México, D. F., FCE, 1952, 510p.
El Nacional y la novela mexicana, México, D. F., Revista Mexicana de Cultura, 1952, 15p.
- Guardia, Miguel, *Tema y variaciones*, México, D. F., Edición de Autor, 1952, s/p.
- Monterroso, Augusto, *El concierto y el eclipse*, México, D. F., Impresora Económica Zarco, 1952, 8p.
- Reyes, Alfonso, *La X en la frente*, México, D. F., Porrúa y Obregón, S.A., 1952, 93p.
- Uranga, Emilio, *Análisis del ser mexicano*, México, D. F., Porrúa y Obregón, 1952, 100p.
- Viera, Juan de, *Compendiosa narración de la Ciudad de México*, prologo y notas de González Obregón, México, D. F., Guaranía, 1952, 123p.
- 1953
- Alegría, Claribel, *Vigilias*, México, D. F., Ediciones Poesía de América, 1953, 82p.
- Barbosa, Ruy, *Cartas de Inglaterra*, México, D. F., FCE, 1953, 229p.
- Benítez, Fernando, *La vida criolla en el siglo XVI*, México, D. F., El Colegio de México, 1953, 322p.
- Braudel, Fernand, *El mediterráneo y el mundo del mediterráneo en la época de Felipe II*, México, D. F., FCE, 1953, 2 vols.
- Cardona Peña, Alfredo, *Recreo sobre las barbas. Bajo el signo de ábside*, México, D. F., Jus, 1953, 23p.
- Enríquez Calleja, Isidoro, *Las tres celdas de Sor Juana*, México, D. F., Intercontinental, 1953, 134p. *Instituto Nacional de Cancerología*, México, D. F., Tipografía Manuel Casas, 1953, s/p.
- Miquel, José, *Sangre de lejanía*, México, D. F., Cuadernos Americanos, 1953, 121p.
- Nieto Peña, Roque, *Soledad de España (versos del camino, los poemas de palacio y otros)*, México, D. F., Imprenta Aldina, Rosell y Sordo Noriega, 1953, 118p.
- Núñez Mata, Efrén, *5 sonetos*, México, D. F., Edición de la Sociedad de Amigos del Libro Mexicano, 1953, s/p.
- Ortega y Medina, Juan A., *México en la conciencia anglosajona*, México, D. F., Porrúa y Obregón, S. A., 1953, 120p.
- Popl Vuh. Las antiguas historias del quiche*, 2 ed., México, D. F., FCE, 1953, 287p.
- Reyes, Alfonso, *Memorias de Cocina y bodega*, México, D. F., FCE, 1953, 177p.
- Rulfo, Juan, *El llano en llamas*, México, D. F., FCE, 1953, 170p.

- 1954 Díaz Bartlett, Tomás, *Con displicencia de árbol, Poemas*, México, D. F., Talleres Gráficos de Librería Madero, S.A., 1954, 64p.
Fuente, Sindulfo de la, *El ruedo de Calatrava, comedia en tres actos*, México, D. F., Tezontle, 1954, 167p.
Graca Aranha, José Pereira de, *Canaan*, México, D. F., FCE, 1954, 253p.
Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, 2 ed., México, D. F., FCE, 1954, 340p.
Lara Isaac, Alfredo de, *Cuentos de hombres y de la tierra*, México, D. F., Talleres de la Cía, Impresora Chihuahuense, S.A. 1954, 116p.
López de Palacios Rubios, Juan, *De las islas del mar océano*, México, D. F., FCE, 1954, 318p.
Magaña, Sergio, *El molino de aire*, México, D. F., Revista Mexicana de Cultura, 1954, 183p.
- 1955 Aguilar Sarmiento, Samuel, *La hermana de los caballos armoniosos, poema sinfónico de un preludeo y seis movimientos*, México, D. F., s/e, 1955, s/p.
Blanco, Andrés Eloy, *Giraluna*, México, D. F., Yocoima, 1955, 245p.
Carvajal, Gaspar de, Fray, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río grande de la Amazonas*, México, D. F., FCE, 1955, 156p.
Curtuis Ernst, Robert, *Literatura europea y Edad Media*, México, D. F., FCE, 1955, 2 vols.
Miquel, Ángel, *Interior*, México, Cauce, 1955, 85p.
Pellicer, Carlos, *Flor solar*, México, D. F., Edición del autor, 1955.
Poesía gauchesca, edición, prologo, notas y glosario de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Cresares, México, D. F., FCE, 1955, 2 vols.
Vera, Elma, *Los pasos del amor y otros poemas*, México, D. F., Pegaso, 1955, 123p.
- 1956 Álvarez, Griselda, *Cementerio de pájaros*, México, D. F., Cuadernos Americanos, 1956, 92p. (núm.45)
Garcilaso de la Vega, Inca, *La florida del inca*, México, D. F., FCE, 1956, 471p.
George Frazer, James, *La rama dorada. Magia y religión*, 3ed., México, D. F., FCE, 1956, 860p.
Obregón Santacilia, Carlos, *Del álbum de mi madre*, México, D. F., Muñoz, 1956, 113p.
Patch, Howard Rollin, *El otro mundo en la literatura medieval. Seguido de un apéndice: la visión de trasmundo en la literatura hispánica*, México, D. F., FCE, 1956.

- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, D. F., FCE, 1956, 287p.
- Puskin, S., *Don Juan*, México, D. F., Helio-México, 1956, 59p.
- 1957 Alardín, Carmen, *Celda de viento*, México, D. F., Ed. Veracruz, 1957, 81p.
- Sánchez Mayans, Fernando, *Acto propicio. Poemas*, México, D. F., Metáfora, 1957, 61p.
- Symonds, John Addington, *El renacimiento en Italia*, México, D. F., FCE, 1957, 2 vols.
- 1958 Arauz, Álvaro, *Castilla vuelve a Castilla. Obra en un acto*, México, D. F., B Costa-Amic, 1958, 39p.
- Díaz Bartlett, Tomás, *Oficio de cadáver*, México, D. F., Revista de Bellas Artes, 1958, 73p.
- Felipe, León, *El ciervo, poema*, México, D. F., Grijalbo, 1958, 131p.
- Palacio, Adela, *Dulce y Hurañi*, México, D. F., Novedades, 1958, 32p.
- Sánchez Mayanz, Fernando, *Acto propicio*, México, D. F., Revista Metáfora, 1958, 61p.
- 1959 Álvarez, Griselda, *2 Cantos*, México, D. F., E.C.L.A.L., 1959, 33p.
- Novelas selectas de Hispano América, Siglo XXI*, prolg., selección y notas de Salvador Nevares, México, D. F., Labor Mexicana, 1959, Tomo I, 746p.
- Yáñez, Agustín, *La creación*, México, D. F., FCE, 1959, 309p.
- 1960 Benítez, Fernando, *La ruta de la libertad*, México, D. F., Publicaciones Herrerías, 1960, 79p.
- Croce, Benedetto, *La historia como hazaña de la libertad*, 2ed., México, D. F., FCE., 1960, 294p.
- González, Otilio, *Poemas escogidos*, México, D. F., Muñoz, 1960, 88p.
- Mar, María del, *Vida de mi muerte*, México, D. F., Estaciones, 1960, 36p.
- Palacios, Adela, *Yo soy tus alas, poema*, México, D. F., Escritores y periodistas A.C., 1960, s/p.
- Rojas González, Francisco, *El Diosero*, 4ed., México, D. F., FCE., 1960, 131p.
- Villaseñor, Eduardo, *Los recuerdos y los días*, México, D. F., FCE., 1960, 120p.
- 1961 *Ángel. El mejor torero*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1961, s/p.
- Burchardt, Jacob, *Reflexiones sobre la historia universal*, 2ed., México, D. F., FCE, 1961, 331p.
- Cárdenas Peña, José, *Adonais o la elegía del amor y el canto de Dionisio*, México, D. F., Talleres del Maestro Tipográfico Manuel Casas, 1961, s/p.

- Casasús de Sierra, Margarita, *Las llaves perdidas, análisis*, México, D. F., UNAM, 1961, 280p.
- González Morales, Héctor, *Responso a mi madre*, México, D. F., Muñoz, 1961, 86p.
- Valdés, Carlos, *El nombre es lo de menos*, México, D. F., FCE, 1961, 115p.
- Valdés, Octaviano, *El padre tembleque*, México, D. F., Jus, 1961, 188p.
- 1962 Álvarez, Griselda, *Letanía erótica para la paz*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1962, s/p.
- Arellano, Jesús, *Camino libre*, México, D. F., Cuadernos del viento, 1962, 63p.
- Carrasco, Norma, *De ser, amor y muerte*, prolog. de Carlos Pellicer, México, D. F., Ecuador, 0o 0' 0", 1962, s/p.
- Chacón Pineda, Nazario, *Canción de la Sangre. Poema*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1962, s/p.
- González Morales, Héctor, *Las tarjetas de Holanda*, México, D. F., Muñoz, 1962, s/p.
- Guzmán Araujo, Roberto, *El caballero de la paz*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1962, s/p.
- 1963 Álvarez, Griselda, *Sinfonía de la Paz*, México, D. F., Edición del Autor, 1963.
- Ranque, Leopold Von, *Historia de los Papas*, 3 ed., México, D. F., FCE, 1963, 628p.
- 1964 Bosch Gimpera, Pedro, *El próximo Oriente en la antigüedad*, México, D. F., Pormaca, 1964, 291p.
- Consalvi, Simón Alberto, *Rómulo Gallegos, El hombre y sus escenarios*, Caracas, Arte, 1964, 43p.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo*, México, D. F., Pormaca, 1964, 191p.
- Rojas González, Francisco, *El Diosero*, México, D. F., FCE., 1964, 131p.
- Seara Vázquez, Modesto, *El derecho internacional público*, México, D. F., Pormaca, 1964, 216p.
- Somalinos D'Ardois, Germán, *Historia de la medicina*, México, D. F., Pormaca, 1964, 176p.
- 1965 Arnaiz Amigo, Aurora, *Feminismo y femineidad*, México, D. F., Talleres Daniel Boldo, 1965, 223p.
- Boechat Rodríguez, Leda, *La suprema corte y el derecho constitucional norteamericano*, México, D. F., Pormaca, 1965, 227p.
- (Pormaca 7) Cabral del Hoyo, Roberto, *Potro de nácar*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1965, s/p.

- Casanueva, Bernardo, *La fuente de tres caños*, Santander, Revista de Humanidades, 1965, 103p.
- Manero, Mercedes, *Símbolos*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1964 (1965), s/p
- 1967 Álvarez, Griselda, *Anatomía superficial*, prólogo de Andrés Henestrosa y un soneto de Salvador Novo, México, D. F., FCE, 1967p. 117p.
- Arias, David, *El sendero*, México, D. F., Ecuador 0o 0' 0", 1967, s/p.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, D. F., FCE, 1967, 300p.
- Rosenzweig V., Carmen, *Recuento para el recuerdo*, Toluca, Estado de México, 1967, 163p.
- 1968 *De la tragedia griega*. Selección de Salvador Novo, México, D. F., INVES-MEX, 1968, 126p.
- Reyes, Alfonso, "Los poemas homéricos; la *Ilíada*, la afición de Grecia", en *Obras completas XIX*, México, D. F., FCE, 1968, 441p.
- Valdés, Octaviano, *La cabellera de Berenice*, México, D. F., Jus, 1968, 314p.
- 1969 Gorostiza, José, *Deth Without End*, Translated by Laura Villaseñor, Austin Texas, University of Texas, 1969, 38p.
- Mejía Sánchez, Ernesto, *Inquisición sobre Oaxaca y otros textos*, México, D. F., Bibliófilos Oaxaqueños, 1969, 30p.
- Uslar-Pietri, Arturo, *En busca del nuevo mundo*, México, D. F., FCE, 1969, 224p. (Colección Popular 93)
- Yañes, Agustín, *Espejo de Juchitan*, semblanza por Andrés Henestrosa, México, D. F., Bibliófilos Oaxaqueños, 1969, 30p.
- 1970 Arauz, Álvaro, *Teatro romántico español*, México, D. F., Teatro Clásico de México, 1970, 147p.
- Cabral del Hoyo, Roberto, *Rastro en la arena (Poesía incompleta 1940-1970)*, México, D. F., FCE, 1970, 125p.
- Foppa, Alaíde y Elvira Gascón, *Elogio de mi cuerpo*, México, D. F., Talleres de Litoarte, 1970, s/p.
- Reyes, Alfonso, *Vida y ficción*, edición y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, D. F., FCE, 1970, 169p. (Letras Mexicanas 100)
- Sierra, Juan, *María Santísima*, 3ed., México, D. F., Candil, 1970, s/p.
- 1971 Lara Barba, Othon, *Carlos Pellicer: testimonio. (Ensayo biblio-iconográfico, ilustrado con textos)*, México, D. F., Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1971, 117p.
- 100 dibujos de Elvira Gascón*, México, D. F., Siglo XXI, 1972, s/p.

- 1972 Fuente, Carmen de la, *Canto a Lázaro Cárdenas*, México, D. F., Libros México, 1972, s/p.
- 1973 Álvarez, Griselda, *10 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*, México, D. F., 1973, 151p. (Metropolitana 22)
Dueñas, Guadalupe, et. al., *Pasos en la escalera. La extraña visita Girándula*, México, D. F., Porrúa, 1973, 184p.
Lara Barba, Othon, *Ángel azul*, México, D. F., Ediciones de poesía, 1973, 19p.
- 1974 *Carta a mi hijo*, México, D. F., Novedades, 1974, s/p.
Consalvi, Simón Alberto, *Rómulo Gallegos, el hombre y su escenario*, Caracas, Prensas venezolanas de editorial arte, 1974, 43p.
Sierra, Marisela, *Crisol en rebeldía*, México, D. F., Magisterio, 1974.
- 1975 López Portillo, Margarita, *Los días de la voz*, México, D. F., Porrúa, 1975, 104p.
- 1976 *Antología de Juan Rejano*, México, D. F., Secretaría de Servicios Sociales y Culturales, 1976, 87p.
- 1977 Amores, José Emilio, *Los siete días de la creación*, Monterrey, México, D. F., Sierra Madre, 1977, 76p.
García Ascot, Jomi, *Poemas de amor perdido y encontrado*, Monterrey, Sierra Madre, 1977, 72p.
Godoy, Emma, *Margarita y los días de la voz. Notas críticas en torno a la poesía de Margarita López Portillo*, México, D. F., B. Costa-Amic, 1977, 152p.
Grajales, Gloria, *Vivencias poemas*, México, D. F., B. Costa-Amic, 1977, 152p.
- 1978 Abreu Gómez, Ermilo, *San Francisco*, 3ed., Ilustrada, México, D. F., Oasis, 1978, 138p.
Ajmátova, Ana, *Breve antología*, México, D. F., UNAM., 1978, 23p. (Serie de poesía moderna 34)
Amores, José Emilio, *Lecturas de hoy*, Monterrey, México, D. F., Sierra Madre, 1978, 117p.
Antonio Millán, Marco, *Palabras amorosas a la vida*, México, D. F., Osis, 1978, 174p.
Bonifaz Nuño, Rubén, *Tres poemas de antes*, México, D. F., UNAM, 1978, 65p.
Caunfis, *Material de lectura*, México, D. F., UNAM, 1978, 35p.
Cernuda, Luis, *Material de lectura*, México, D. F., UNAM, 1978, 34p.
González León, Francisco, *Una cerca de poliedra*, México, D. F., UNAM, 1978, 346p.

- Mallarmé, Stéphane, *Material de lectura*, México, D. F., UNAM, 1978, 35p.
- Owen, Gilberto, *El infierno perdido*, México, D. F., UNAM, 1978, 21p.
- Paz Paredes, Margarita, *Puerta de la luz líquida*, México, D. F., Master, 1978, 28p.
- Paz Paredes, Margarita, *Litoral del tiempo*, presentación Efraín Huerta, prólogo Roberto Oropeza Martínez, Guanajuato, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1978, 252p.
- Ritsos, Yannis, *Material de lectura*, México, D. F., UNAM, 1978, 22p.
- 1979 Cavafis, Constantino, *Poemas completos*, traducción Cayetano Cantú, prólogo F. José Férrez Kuri, México, D. F., Diógenes, 1979, 235p.
- Corral, Helia María, *Gastronomía histórica, cultural y literaria en memorias de cocina y bodega de Alfonso Reyes*, México, D. F., Secretaría de servicios Sociales y Culturales, 1979, 114p.
- Gascón Mercado, Julián, *Carinca*, México, D. F., B. Costa-Amic, 1979, 62p.
- Robledo, Efrén, *Material de Lectura*, México, D. F., UNAM, 1979, 22p.
- Reyes Alfonso, *Ifigenia Cruel*, México, D. F., UNAM, 1979, 35p.
- Tibón, Gutiérrez, *El ombligo como centro erótico*, México, D. F., FCE, 1979, 133p.
- 1980 Armendáriz, Emma Teresa, *Conversando con Mozart*, México, D. F., Arte y fotografía, 1980, 122p.
- Flores, Enésimo, *Todos los instantes*, Aguascalientes, México, D. F., Casa de la Cultura de Aguascalientes, 1980, 45p.
- Mendieta Alatorre, Ángeles, *Libro de horas*, México, D. F., Impresora Mermo, 1980, s/p.
- Paz Paredes, Margarita, *Poemas*, México, D. F., Rual, 1980, 99p.
- 1981 *Cinco poetas Neohelénicos*, presentación, selección y traducción de Carmen Chuaqui, México, D. F., UNAM, 1981, 35p.
- Cómo acercarse a las artes, las ciencias, las humanidades*, compilación y edición de María Luisa Oteiza, México, D. F., Financiera Nacional Azucarera, 1981, 371p.
- Mendieta Alatorre, Ángeles, *Jerónimo Sol. Cuentos*, México, D. F., UNAM, 1981, 94p.
- 1982 Allende, Paula de, *Acuático lecho espejo del sol*, México, D. F., UNAM, 1982, 119p.

- Anaya, José Vicente, *Piratas/poetas (y notas de navegación)*, México, D. F., UNAM, 1982, 124p.
- Bataille, Georges, *El surrealismo como exasperación*, México, D. F., UNAM, 1982, 166p.
- Benítez, Fernando, *La ruta de la libertad*, México, D. F., FOCET, 1982, 166p.
- Es un privilegio ser amigo del señor. Recopilación de homilias del Reverendo Padre Andrés Cassión*, México, D. F., Copilco, 1982, 257p.
- Plath, Sylvia, *Tres mujeres*, México, D. F., UNAM, 1982, 62p.
- 1983 Batís, Huberto, *Estética de lo obscuro (y otras exploraciones porno tópicos)*, México, D. F., UNAM, 1983, 205p.
- Herrera Castañeda, Manuel, *Ángeles, sueños, insomnios*, México, UNAM, 1983, 79p.
- Homenaje a México*, México, D. F., Ateneo Español de México, 1983, s/p.
- 1984 Arizmendi, Roberto, *Historias compartidas*, México, D. F., UAM-Azcapotzalco, 1984, 84p.
- Gutiérrez Vega, Hugo, *Cartas de tomelloso y otros poemas*, México, D. F., UNAM, 1984, 60p.
- Rius, Luis, *León Felipe poeta de barro. Biografía*, México, D. F., Promesa, 1984, 268p.
- 1985 Urquiza, Concha, *El corazón preso, toda la poesía reunida*, 3ed., México, D. F., Universidad Autónoma del Estado de México, 1985, 224p.
- 1988 Castañón, Adolfo, *Alfonso Reyes caballero de la voz errante*, México, D. F., Joan Boldó i Climent, 1988, 87p.
- Iturriaga, José E., *Lo religioso en el refranero mexicano o como decía mi abuelita*, 2ed., México, D. F., Q editores, 1988, 137p.
- La portada*, México, D. F., Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito, 1988, 65p.
- Sánchez Mayáns, Fernando, *La palabra callada, poesía 1951-1988*, México, D. F., Plaza y Valdés, 1988, 189p.
- 1989 Reyes, Alfonso, *Abecedario de autores e ideas*, Antología preparada por Humberto Martínez, México, D. F., UAM-Azcapotzalco, 1989, 97p.
- 1990 *El feminismo en Italia*, s/l, Debate feminista, 1990, 2 vols.
- Muñiz-Huberman, Angelina, *El libro de Miriam y primicias*, México, D. F., UAM-Iztapalapa, 1990, 104p.

- 1995 Rubluo, Luis, *Los ángeles de en medio*, México, D. F., Instituto Mexicano de Cultura, 1995, 29p.
- 1997 Pellicer, Carlos, *Era mi corazón piedra de río*, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 179p.

ANEXO III

REVISTAS EN QUE COLABORÓ ELVIRA GASCÓN

- Altiplano.* (1986)
Boletín. Dirección en efe de política de ingresos. (1977)
Boletín Capilla Alfonsina. (1970-1979)
Crítica política. Revista de información y análisis político. (1986)
Cuaderno de Bellas Artes. (1961)
Cuadernos de comunicación. (1979)
Debate feminista. (1990)
Diálogos. (1980)
Las Españas (1947-1953)
Espiral. (1954)
Fem. Publicación feminista. (1977)
Metáfora. Revista literaria. (1955)
Momento. Revista mensual de grabadores intelectuales de Veracruz. (1950)
Páginas y letras. Gaceta bibliográfica de literatura, arte y ciencia. (1954)
El Rehilete. (1961-1968)
Revista de la Universidad de México. (1969 y 1978)
Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México. (1981-1984)
Suma bibliográfica. (1946-1949)

FIGURAS



Figura 1. Elvira Gascón Pérez posando con un cuadro, Madrid c. 1937, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México, C.88 C.37 F1.

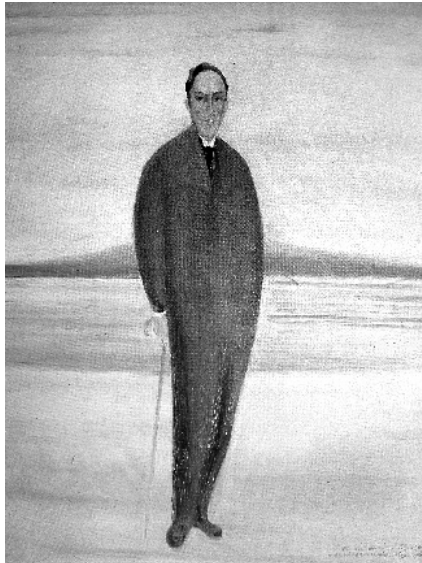


Figura 2. Cristóbal Ruíz, *Retrato de Antonio Machado*, colección Ateneo Español de México.

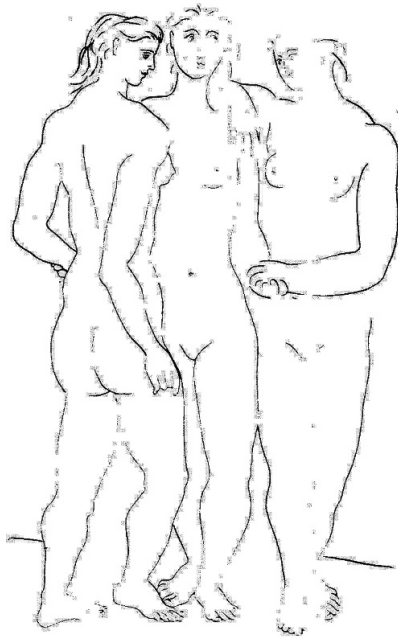


Figura 3. Pablo Picasso, *Las Tres Gracias*, litografía, 1922-1923.



Figura 4. *Las tres gracias*, reproducción de *Novedades*, México, D.F., 8 de octubre de 1978.



Figura 5. De izquierda a derecha Pilar Oliveros Rivas, Natividad Gómez Moreno, Matilde López Serrano, Francisca Serra Puig y Elvira Gascón en el Jardín del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, c. 1937. Imagen tomada de *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003.

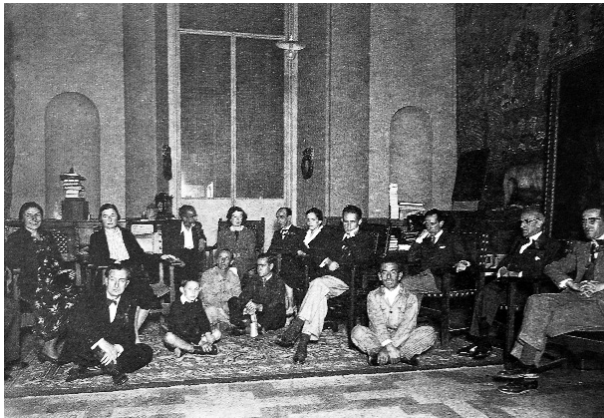


Figura 6. Sentados de izquierda a derecha Matilde Feduchi, Matilde López Serrano, Gustavo de la Fuente, Elvira Gascón, Roberto Fernández Balbuena, Natividad Gómez Moreno, Luis Martínez Feduchi, Manuel Álvarez Laviada, Pablo Gutiérrez-Moreno y José María Lacarra. En el mismo orden en el piso Manuel Abril, Javier Feduchi y tres subalternos de la Junta, c.1837. Imagen tomada de *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003.



Figura 7. Un día de labor en la Junta de Incautación, en el *Arte protegido*. *Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español-Museo Nacional del Prado, 2003.



Figura 8. *Las Españas*, México, D.F., 24 de septiembre de 1947, Año II, núm. 6, p.6

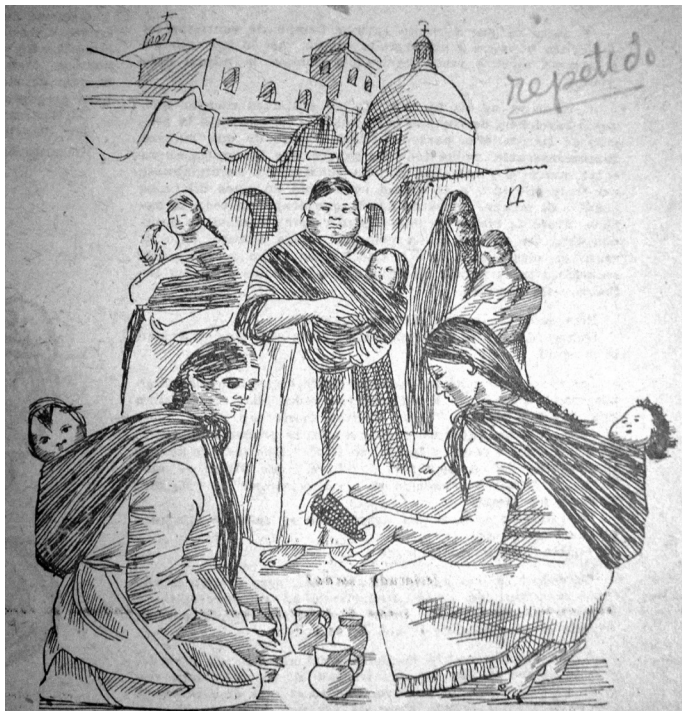


Figura 9. *El Nacional*, México, D.F., 11 de marzo de 1953.



PICASSO

Figura 10. *España Peregrina*, México, D.F., febrero de 1940, núm. 1, p.3

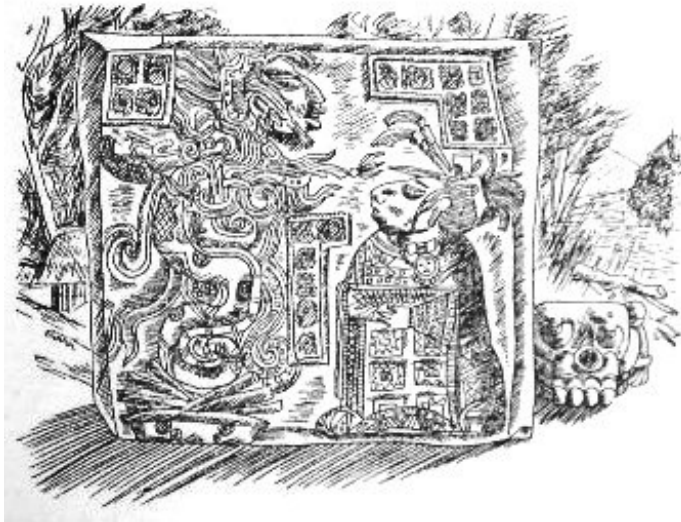


Figura 11. Catalogo de publicaciones del Fondo de Cultura Económica, s/f.



Figura 12. *Las Españas*, México, D.F., 24 de septiembre de 1947, Año II, núm. 6, p.6.



Figura 13. *Las Españas*, México, D.F., 29 de septiembre de 1947, Año II, núm. 6, p.6.



Figura 14. *Las Españas*, México, D.F., 24 de septiembre de 1947, Año II, núm. 6, p.6.



Figura 15. Dibujo para portada de Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1942, Tomo I



Figura 16. Dibujo para portada de Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1942, Tomo II

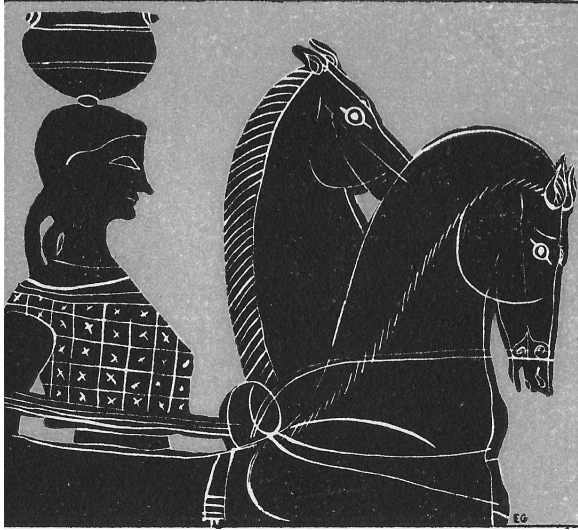


Figura 17. Dibujo para portada de Werner Jaeger, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1942, Tomo II, imagen que desapareció



Figura 18. *La Iliada de Homero*, traslado de Alfonso Reyes, México, D.F., FCE, 1951.



Figura 19. *La Iliada de Homero*, traslado de Alfonso Reyes, México, D.F., FCE, 1951.



Figura 20. *La Iliada de Homero*, traslado de Alfonso Reyes, México, D.F., FCE, 1951.

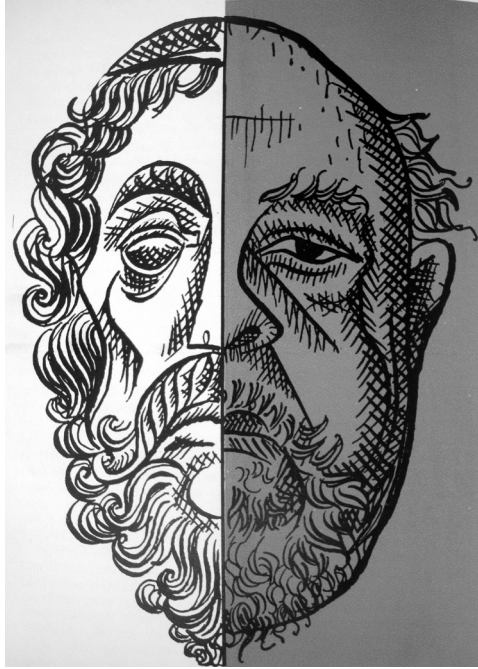


Figura 21. *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1968, Tomo XIX.



Figura 22. *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1968, Tomo XIX.



Figura 23. *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1968, Tomo XIX.



Figura 24. Dibujo realizado por Elvira Gascón en la Academia de San Fernando de Madrid, s/f. Colección de Guadalupe Fernández Gascón.

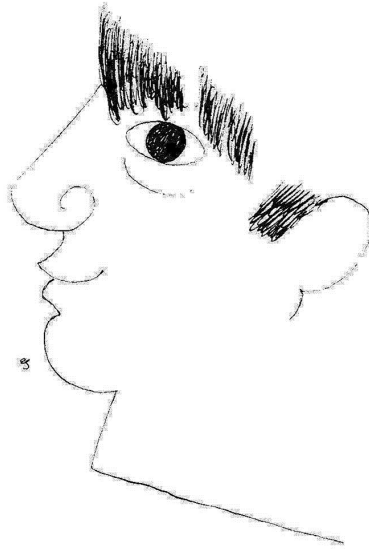


Figura 25. Jean Cocteau, *Picasso*, tinta china sobre papel, 1917.



Figura 26. *Novedades*, México, D.F., 23 de noviembre de 1958.

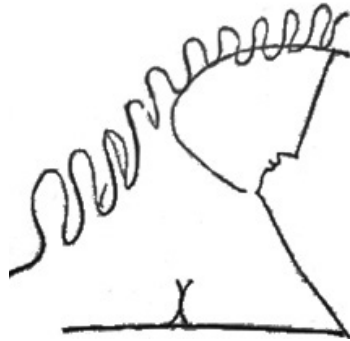


Figura 27. *Novedades*, México, D.F., 23 de noviembre de 1958.



Figura 28. *Amantes*, dibujo a línea, 1970. Dibujo realizado para la exposición presentada en la Galería de Arte Mexicano.

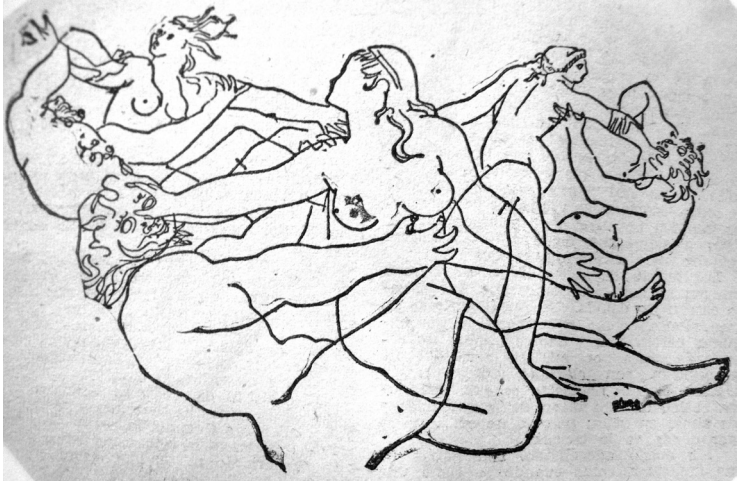


Figura 29. Recorte, s/f, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México.



Figura 30. *Los amantes verdes*, o/t, 1975.



Figura 31. Imagen aparecida en *Carta a mi hijo*, México, D.F., Novedades, 1974.

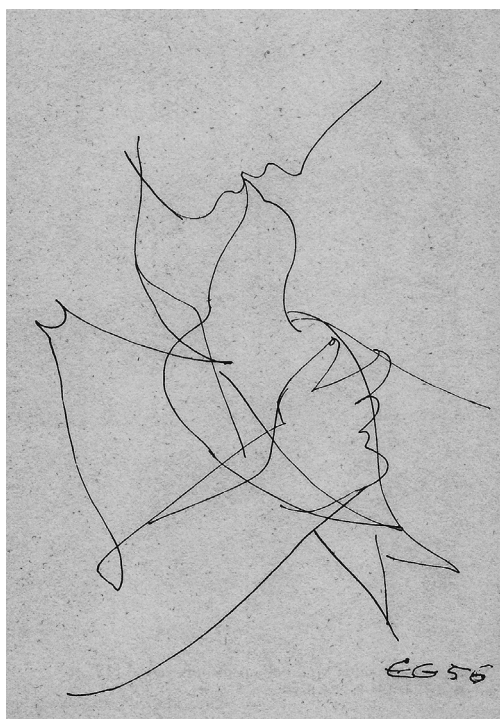


Figura 32. *Bebedero*, dibujo a línea, 1956.



Figura 33. Ilustración para María del Mar, *Vida de mi muerte*, México, Estaciones, 1960.

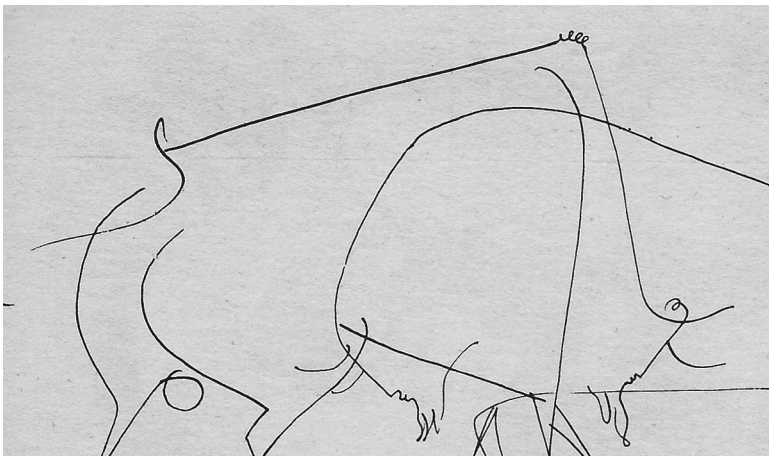


Figura 34. *Embisten* (boceto para mural transportable), publicado en *100 dibujos de Elvira Gascón*, México, Siglo XXI Editores, 1972.



Figura 35. Logotipo del hospital psiquiátrico Fray Bernardino Álvarez, 1987.



Figura 36. Invitación a la cena en honor de Luis Buñuel, marzo de 1951, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México, C.6 C1 F1.



Figura 37. Tarjeta de felicitación, 1961, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México, C.8 C37 F1.

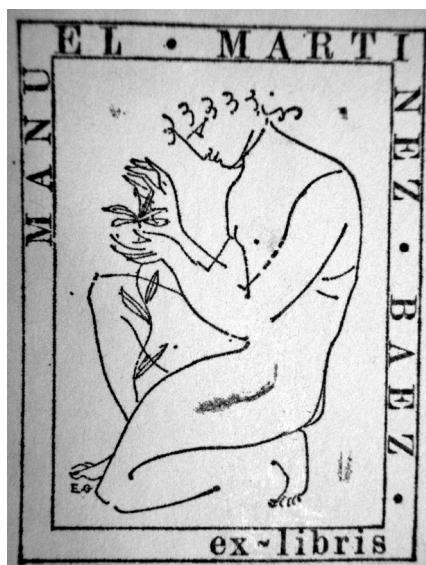


Figura 38. Ex libris de Manuel Martínez Báez, c.1983, en Archivo Histórico del Colegio de México, C.37 C.7 F1



Figura 39. Publicidad del Epithelium Stendhal, s/f, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México, C.59 C.37 F.1



Figura 40. Puerto cerrado eres, hermana mía, esposa, fuente sellada, apareció en *Excélsior* 8 de febrero de 1972.



Figura 41. *Cristo-hombre*, óleo, 1975

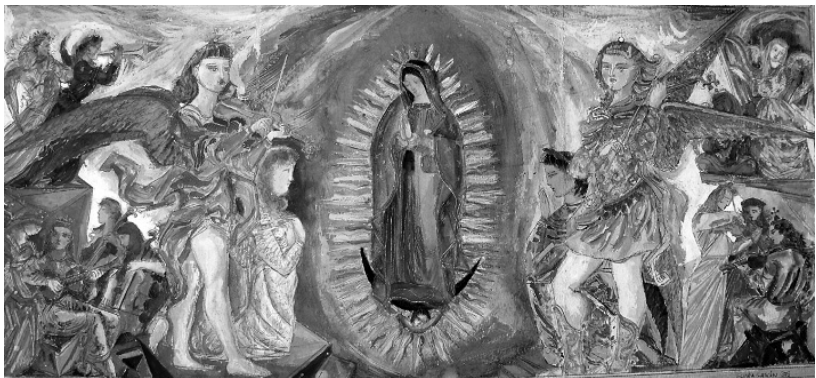


Figura 42. *Epifanía*, boceto para mural, 1956. Colección Guadalupe Fernández Gascón.



Figura 43. Mural iglesia La medalla milagrosa, s/f.



Figura 44. Mural capilla de la virgen de Guadalupe anexa a la iglesia La Medalla Milagrosa, s/f



Figura 45. Boceto para mural *Guarida de tigres*, 1961. Colección Guadalupe Fernández Gascón.



Figura 46. Elvira Gascón en el jardín de su casa, 1967, en Archivo Elvira Gascón en Archivo Histórico del Colegio de México, C91 C8 F1



Figura 47. *Mural de San Antonio*, en la iglesia de San Antonio de las Huertas, fotografía de Cecilia Gutiérrez, fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.



Figura 48. *Mural de San Antonio*, en la iglesia de San Antonio de las Huertas, fotografía de Cecilia Gutiérrez, fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.



Figura 49. Giotto. *Expulsión de los demonios de Arezzo*, reprografía.



Figura 50. Piero della Francesca, *El hallazgo de las tres cruces y comprobación de la verdadera cruz* (detalle) reprografía.



Figura 51. *La Sagrada Familia*, Capilla del Estudiantado mayor Josefino, fotografía de Cecilia Gutiérrez, fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.

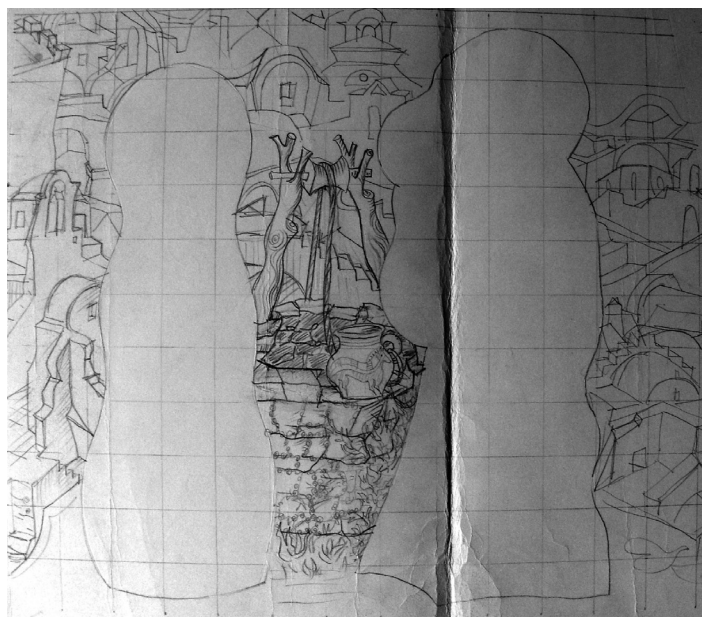


Figura 52. Boceto para *La Sagrada Familia*, Capilla del Estudiantado mayor Josefino, 1968. Colección de Guadalupe Fernández Gascón.



Figura 53. Mural de las tradiciones de la sierra, en la iglesia de San Francisco de Asís, Zongólica, Veracruz

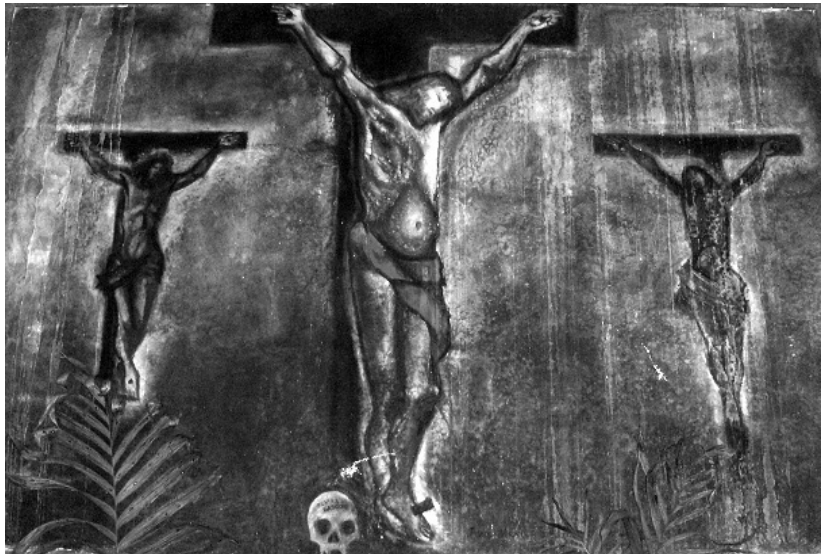


Figura 54. Mural de la Crucifixión, en la iglesia de San Francisco de Asís, Zongólica, Veracruz.



Figura 55. Juan José Arreola y Roberto Fernández Balbuena, 1948.



Figura 56. Portada para la colección México y lo mexicano, tomada de Juan A. Ortega y Medina, *México en la conciencia anglosajona*, México, Porrúa y Obregón, 1953.



Figura 57. León Felipe, dibujo a línea, 1950.

Elvira Gascón, la línea de una artista en el exilio
se terminó de imprimir en diciembre de 2014
en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V.,
Imagen 26, Col. Lomas de San Ángel Inn,
01790 México, D.F.

Portada de Pablo Reyna.
Tipografía y formación a cargo de Manuel Casals.
Cuidó la edición Manuel Casals bajo la supervisión
de la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

TESTIMONIOS

La artista plástica Elvira Gascón nació en Almenar, provincia de Soria, España, el 17 de mayo de 1911. Durante la guerra civil participa en la Junta Delegada de Incautación del Tesoro Artístico de Madrid. Al término de la lucha armada se traslada a México donde se casa con el arquitecto y pintor español Roberto Fernández Balbuena. La particularidad de Elvira será que, aunque se forma en España, realiza toda su obra en suelo mexicano.

Su principal actividad se centró en la ilustración de libros, revistas y, sobre todo, en los periódicos *El Nacional* y *Novedades*. En sus trabajos se hicieron evidentes sus dotes como dibujante. La síntesis de la línea terminó por establecer una diferencia con sus contemporáneos y, al mismo tiempo, provocó la admiración de poetas y escritores. La constante utilización de desnudos y la presencia de temas griegos, hicieron que se le diera la connotación de helenista.

La importancia que Elvira Gascón concedió al dibujo y el estilo propio que le imprimió resultaron fundamentales para emprender otras actividades artísticas como la pintura de caballete, el esmalte y el muralismo, dejando trabajos representativos en cada una de éstas.

El trabajo de Elvira Gascón llamó constantemente la atención de los críticos de arte que hicieron referencia a las diversas técnicas que practicó, por la elegancia y fuerza que imprimía a cada uno de sus trazos. Con ello, marcó un estilo propio que le aseguró un lugar en el arte mexicano, enriquecido por su espíritu español.

ISBN: 978-607-462-732-9

